





LES ARTS

1917 - 1918

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

QUATORZIÈME VOLUME + 1917-1918



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

15, RUE DE LA VILLE-L'ÉVÊQUE, 15

LES ARTS

QUATORZIÈME VOLUME — 1917-1918

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE DES NUMÉROS

Nº 157 AU Nº 168 INCLUS

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

BIOGRAPHIES, DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

ACADÉMIE SAN FERNANDO A MADRID

COLLECTIONS

COLLECTION DE Mme ADRIEN DUTHOIT

COLLECTION FRANÇOIS FLAMENG

COLLECTION DE MRS GARDNER, BOSTON

COLLECTION M.-F. GENTILI DI GIUSEPPE

COLLECTION DEGAS

I. ATELIER

II. COLLECTION

EXPOSITIONS

ARTS DÉCORATIFS

ARCHITECTURE

DIVERS

Imp. Manzi Joyant & Cie, Paris.

N° 157 LES ARTS 1917

L'ACADÉMIE SAN FERNANDO

A MADRID



Non loin de la Puerta del Sol, en descendant la rue d'Alcala, on trouve à gauche un vaste édifice d'aspect correct et sévère, élevé vers le milieu du XVIII[e] siècle, pour servir de dépôt de tabacs. Le bâtiment est occupé aujourd'hui par l'Académie San Fernando, fondée en 1751 par Ferdinand VI. L'Académie San Fernando est, en Espagne, ce qu'était naguère en France, l'ancienne Académie royale, ce qu'est aujourd'hui l'École des Beaux-Arts. Quoique bien amoindrie par les emprunts que lui a faits, il y a quelques années, le musée du Prado, la galerie qu'elle renferme n'en demeure pas moins fort riche. Malheureusement, les peintures, — sans parler des dessins et sculptures, — sont placées dans ses salons, sans ordre et sans classification; un certain nombre d'entre elles, faute d'espace, sont exposées dans des pièces privées de lumière. Chose étonnante, la collection de l'Académie San Fernando est peu connue; les étrangers qui passent par Madrid se laissent retenir par les chefs-d'œuvre du Prado et négligent de la visiter.

Commençons sa revue par la peinture espagnole. Voici d'abord de Morales, — né à Badajoz ou dans les environs de cette ville, dans les premières années du XVI[e] siècle, — un *Ecce Homo* et un *Christ mort dans les bras de sa mère*.

A tort, on a voulu faire de Morales, qui reçut le surnom de divin, — El Divino, — tant en raison des mérites de sa peinture, qu'à cause des sujets exclusivement religieux traités par lui, une sorte de primitif ascétique. Ascétique, il l'est incontestablement, mais il est surtout un disciple des Florentins, particulièrement influencé par Michel-Ange et ses élèves, dont très probablement il ne vit jamais d'œuvres originales, — il ne fit pas le voyage d'Italie, — mais dont il connut au moins des copies ou des reproductions gravées. La plupart de ses tableaux consistent en figures à mi-corps, minutieusement interprétées; mais toujours dans un sentiment senti et ému.

L'*Ecce Homo* montre le Christ, les mains entravées, le sceptre de roseau dans la droite, la couronne d'épines lui ensanglantant le front, un manteau écarlate sur les épaules entre deux bourreaux. Celui de droite au type éthiopien, vêtu d'une chemise blanche que recouvre en partie une casaque jaune à raies, saisit un coin de la pourpre ironique du Sauveur; celui de gauche, un Juif, un bonnet à visière rouge sur la tête, la barbe rare, divisée en pointes, habillé d'un vêtement rouge que recouvre à demi un manteau vert, tient d'une main une lance et, de l'autre, désigne la divine victime.



Photo Anderson.

ZURBARAN. — PORTRAIT D'UN RELIGIEUX HIÉRONYMITE

Le Christ mort dans les bras de sa mère, vu jusqu'au-dessous des genoux, les yeux aux trois quarts clos, est d'une expression lamentable au possible. Malgré tout, ces peintures, comme toutes les œuvres de l'artiste, sont d'un faire quelque peu maigre et sec.

De Pablo de Cespedes, né à Cordoue en 1538, voici une suite d'esquisses de scènes religieuses, d'un intérêt secondaire, peintes, sans doute, en prévision de compositions disparues, représentant *saint Pierre*, *saint Paul* et *saint André*.

Vicente Macip, plus connu sous le nom de Juan de Joanes, né à Fuente de Higuera, près de Valence, en 1523, alla chercher sa voie en Italie, auprès des élèves de Raphaël. Il est représenté ici par une *Sainte Famille*, grise et assez impersonnelle où figure la Vierge à mi-corps, avec l'Enfant Jésus sur les genoux, une haute croix dans ses petites mains; à gauche se trouve saint



Photo Lacoste.

JUAN RIZI. — SAINT BENOIT CÉLÉBRANT LA MESSE



Photo Lacoste.

CARRENO. — PORTRAIT D'UN CHEVALIER DE SANTIAGO

Joseph, en avant, le petit saint Jean-Baptiste portant une oriflamme sur laquelle on lit : *Ecce agnus Dei*. A la scène, l'artiste a ajouté deux anges, deux éphèbes aux amples vêtements, en arrière du groupe sacré, l'un, à droite, aidant la future victime à soutenir sa croix, l'autre, à gauche, portant la lance et les clous qui serviront à l'attacher sur le gibet. Les fonds consistent en un paysage ombrien fermé par des coteaux modérés.

Le Greco, ce maître incomparable, est absent de l'Académie. Son école y est néanmoins représentée par deux de ses élèves : Pedro Orrente et Luis Tristan. De Pedro Orrente, qui vit le jour à Montealegre, près de Murcie, vers 1560, notons une scène assez confuse : un vieillard bénissant un jeune homme, entouré de nombreux serviteurs occupés à faire des ballots, au milieu de troupeaux de moutons et d'autres animaux parmi lesquels un grand cheval blanc appelle l'attention. S'agit-il du *Départ de Jacob de chez Laban* ou de *l'Enfant prodigue quittant la maison paternelle?* nous n'en savons rien.

A côté d'Orrente, il faut faire une place à son élève,

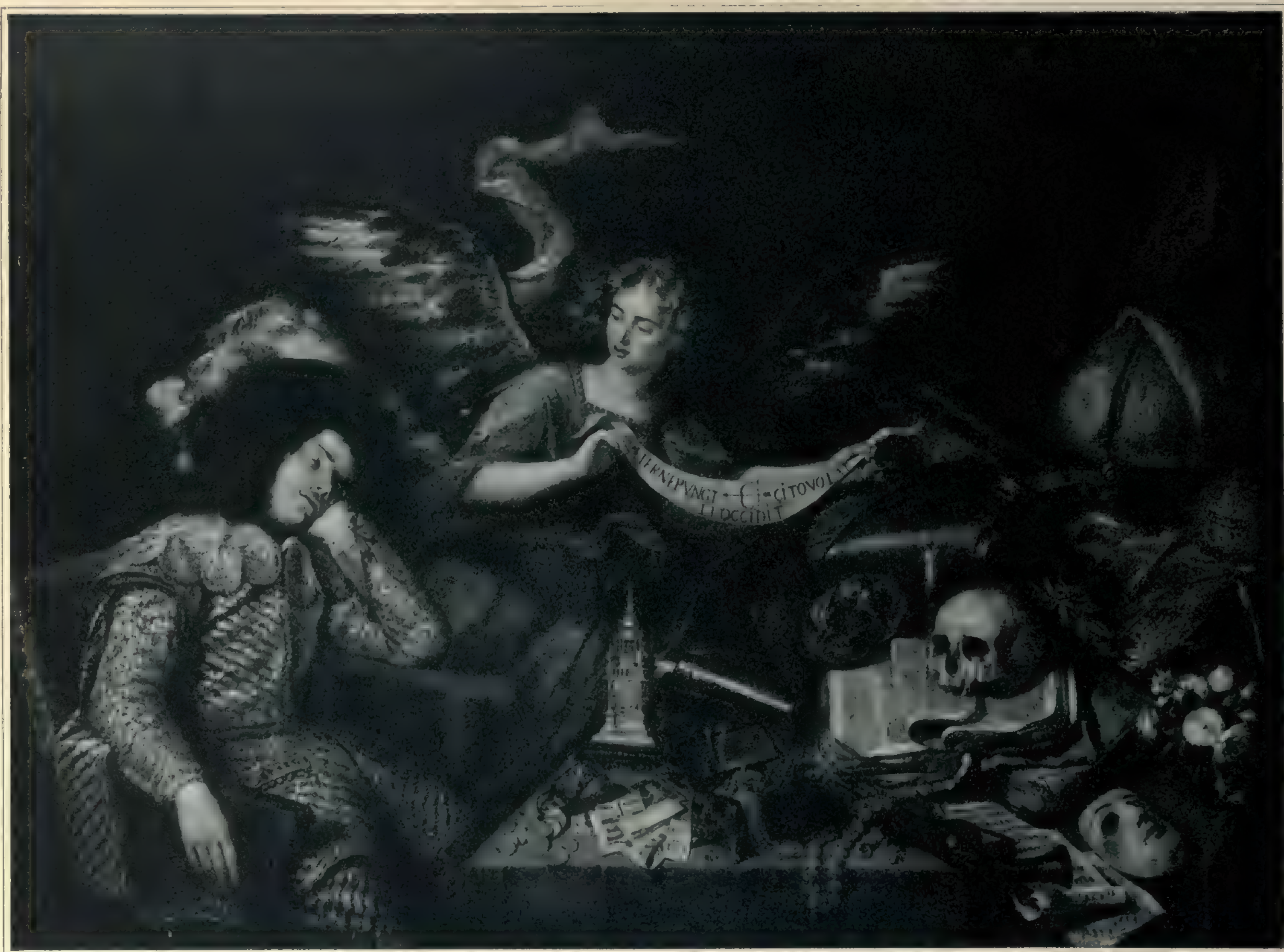


Photo Anderson.

A. PEREDA. — LE SONGE DE LA VIE HUMAINE

Esteban March, artiste étrange, qui se préparait à peindre les batailles, dont il s'était fait une spécialité, en donnant force estocades à coups de lance contre les murailles de son atelier. De ce fou, l'Académie a recueilli un *Choc de cavaliers*, qui semble confus et noir; mais le tableau est placé à une telle hauteur qu'il est difficile d'en juger.

Est-il réellement de Luis Tristan ce petit *Saint Jérôme pénitent*, si puissant et si énergique, en prières devant un Christ en croix musculeux, qui donne l'impression d'une véritable sculpture? nous nous garderons de l'affirmer. Luis Tristan a bénéficié, jusqu'à ces derniers jours, de la réputation d'avoir presque égalé le Greco. Il faut en rabattre, car ses ouvrages authentiques sont loin d'être de premier ordre.

Eugenio Caxes, d'origine florentine, né à Madrid en 1577, est représenté ici par une *Visitation de la Vierge à Sainte Élisabeth*, assez décorative, néanmoins insuffisamment personnelle; de Vicente Carducho, né à Florence en 1585, amené dès sa plus tendre enfance dans les Castilles, on peut voir une *Prédication de Saint Jean-Baptiste dans le désert*, bien composée, bien dessinée, d'un coloris suffisamment harmonieux; de Juan Rizi, toujours d'origine italienne, né à Madrid en 1593, la plus remarquable de ses productions : *Saint Benoît célébrant la messe*, œuvre

superbe de vérité, de simplicité et de puissance, d'un naturalisme hautain et grandiose. Le saint est représenté à l'autel au moment où il consacre l'hostie ; un servant à genoux, en surplis, agite la sonnette à sa droite, tandis qu'en arrière, un moine sous la bure, également agenouillé, soulève le bas de sa chasuble.

Quitte à déranger des opinions moutonnières convenues de longue date, il faut reconnaître que Ribera n'est parfois qu'un idéaliste. En voici un éclatant témoignage dans une *Assomption de la Madeleine*, qui peut lutter avec les *Immaculées Conceptions* de Murillo. L'ancienne pécheresse, ses longs cheveux bruns tombant sur les épaules, vêtue d'une robe de bure criblée de trous, les mains pieusement croisées sur la poitrine, s'élève dans les nuées accompagnée d'anges qui soutiennent le bas de son vêtement. Dans cette toile, de premier ordre, on sent l'influence indéniable du Corrège. N'est-il pas étonnant que ce violent qu'était l'Espagnolet, se soit toute sa vie souvenu de l'éblouissement ressenti par lui, lors de son passage à Parme ? Tout aussi visible est l'emprise du Corrège dans une seconde toile de Ribera, *Saint Antoine de Padoue en extase*, à qui apparaît l'Enfant Jésus dans l'empyrée, entouré d'anges et de chérubins. Voici d'autres productions du maître de Jativa, où se retrouve sa violence picturale habituelle : d'abord, un *Saint Jérôme écrivant :* le rude Père de l'Église, grandiose, épique, hirsute, à demi nu, assis dans une sombre grotte, le bras étendu en avant, tenant une plume, un cahier placé à ses côtés sur un rocher ; puis, un *Christ mort dans les bras de sa mère*, accompagnée des saintes femmes, superbe composition au ciel sinistre ; enfin, un *Christ couronné d'épines*, le roseau dans les mains, un peu poussé au noir.



A. CANO. — LE CHRIST A LA COLONNE

Arrivons à Zurbaran, né en 1598, à Fuente de Todos, en Estramadure, sur les frontières de cette province et de l'Andalousie. L'Académie possède six de ses plus importantes productions : une composition religieuse et cinq *Portraits* en pied *de Hiéronymites* sous le froc blanc de leur ordre, le capuchon rabattu sur les épaules, se détachant sur un fond sombre uniforme. Grands, austères, rigides, ils expriment la volonté, la passion concentrée, le désenchantement de la vie, mêlés à l'appréhension et en même temps — sentiment complexe — à l'espérance de la mort. Cette communauté de pensée, malgré la diversité de leurs traits, leur donne une sorte d'air de famille. La composition représente dans un cloître, *le Bienheureux Alphonse Rodriguez en extase*, agenouillé, écoutant un ange vêtu d'une longue robe serrée à la ceinture, les ailes éployées, derrière lui, qui lui montre sur les nuages occupant la partie supérieure du tableau, le Christ, la Vierge et des membres de la milice céleste chantant et jouant de divers instruments. Quelle expression dans l'attitude, le visage de ce moine, les yeux caves, transfiguré à la vue de son Créateur ; quelle altière et magnifique manifestation de l'exaltation religieuse !

Antonio Pereda, ou plutôt Perea, né à Valladolid en 1599, élève de Pedro de las Cuevas, mais qui semble avoir été surtout influencé par les Vénitiens, est loin d'être connu comme il mériterait de l'être Il figure au Prado avec un *Saint Jérôme méditant*, mais son chef-d'œuvre est incontestablement *Le Songe de la vie humaine*, que voici, étrange composition, d'une coloration chaude et harmonieuse, montrant un brillant seigneur de la cour de Philippe IV endormi, la nuit, dans un fauteuil, la tête appuyée sur une de ses mains. Sur une table, placée à ses côtés, au milieu d'un fouillis d'armes, de livres, d'or, d'argent, de joyaux, faiblement éclairé par un flambeau à la lueur vacillante, se voit un crâne ; en arrière apparaît un ange aux ailes éployées tenant une banderole portant l'inscription menaçante : *Æterne pinguit cito valat et occidit.* Du même peintre, signalons une seconde toile figurant, dans une grotte, *Saint Guillaume, duc d'Aquitaine*, en armure, la tête au masque puissant à ample barbe blonde, couvert d'un casque empanaché, prosterné devant une tête de mort posée sur un livre.

Alonso Cano, né à Grenade en 1601, comme tous ses compatriotes, a l'horreur du factice et du théâtral ; mais, de plus qu'eux, il a le goût des gestes nobles, l'instinct des draperies harmonieuses et de la beauté pour elle-même. Aussi est-il le moins naturaliste des peintres de sa patrie. Fort



Photo Anderson.

ZURBARAN. — LE BIENHEUREUX ALONSO RODRIGUEZ EN EXTASE



Photo Anderson.

J. RIBERA. — L'ASSOMPTION DE LA MADELEINE

bien représenté ici, il montre d'abord un *Christ à la colonne*, noble interprétation du Sauveur, les mains attachées par des cordes à un fût de colonne, n'ayant pour tout vêtement qu'une draperie rouge autour des reins ; la tête, ramenée en avant par la tension du corps, est d'une résignation indicible ; vient ensuite un douloureux *Christ en croix* d'une anatomie savante aux mains et aux pieds d'un dessin très châtié ; puis, un *Christ mort dans les bras de sa mère*, où le lugubre et lamentable groupe, placé à droite, sous un ciel d'orage, est d'un effet saisissant ; enfin, une *Mort de Saint Antoine*, qui étonne de prime abord. Au premier plan, sur un lit qu'affleure le bord de la toile, le célèbre prédicateur est étendu, la tête relevée sur un oreiller, les yeux clos, les mains croisées sur la poitrine ; à ses côtés, un moine de son ordre, un cierge allumé dans une main, lui présente de l'autre, un crucifix ; un deuxième prie à ses pieds, tous deux vus en buste. Au second plan, en avant d'une large baie, d'autres religieux conversent ; dans le haut de la toile, au milieu de nuées, saint Antoine est conduit au séjour des bienheureux sur un char attelé de deux chevaux blancs, lancés au galop.

De Juan Carreño, né dans les Asturies en 1614, mort à Madrid en 1685, signalons d'abord une grande toile représentant la *Madeleine pénitente*, placée entre deux fenêtres, à contre-jour ; ensuite, un double du portrait de *Marianne d'Autriche*, la mère de Charles II, que l'on voit au Prado, enfin, une superbe effigie d'un *Chevalier de Santiago*, debout, vêtu de noir des pieds à la tête, les cheveux noirs tombant en longues boucles des deux côtés du visage ; jeune, noble, grave, le gentilhomme pose la main gauche à demi cachée par le pommeau de l'épée sur la hanche ; de la droite, il tient un fouet ; un serviteur, baissé à ses pieds, semble rattacher les cordons de ses chaussures ; au second plan, devant un fond d'arbres à la Van Dyck, un écuyer maintient un cheval blanc.



J. LEONARDO. — LE SERPENT D'AIRAIN

Jusepe Leonardo, né à Calatayud, en Aragon, en 1616, terrassé par la folie avant d'avoir atteint ses quarante ans, est loin d'être négligeable. Si son style manque de vigueur, son coloris d'harmonie, ses productions se font remarquer par l'expression de la vie, la hardiesse des colorations.

Arrêtons-nous devant son *Serpent d'airain* figurant, à droite, Moïse entouré d'hommes et de femmes, auxquels il désigne avec sa baguette le serpent justicier enroulé autour d'une perche, tandis qu'au premier plan ses victimes mortes ou mourantes se contractent dans les dernières affres de l'agonie ou gisent inanimées, cadavres aux raccourcis étranges et macabres.

Naguère c'était à l'Académie qu'il fallait venir admirer Murillo, car alors elle renfermait la *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant les teigneux* et les deux tableaux du *Songe du patricien* et de la *Révélation du songe*, aujourd'hui au Prado. Malgré ces pertes, le doux maître est encore représenté ici par un *San Diego distribuant la soupe aux pauvres*, un *Saint François d'Assise en extase*, une *Résurrection* et une *Vierge, l'Enfant Jésus dans les bras*. C'est suffisant pour faire apprécier, comme il mérite de l'être, le plus

tendre des peintres de la péninsule qui, s'il n'a pas atteint les hauteurs inaccessibles où plane Velazquez, s'il n'a pas possédé la fermeté de Ribera, la sérénité de Zurbaran, a pour lui en compensation un charme, une flexibilité, une suavité de brosse à nul autre pareils.

Malgré tout Murillo est bien de leur race, la preuve en est dans le *San Diego distribuant la soupe aux pauvres*, qui n'est pas une exception dans son œuvre, conçu et exécuté dans un sentiment purement naturaliste. La toile montre dans un intérieur sombre, au premier plan, le saint sous le froc de son ordre, pieusement agenouillé, les mains jointes, devant une marmite pleine de rogatons, entourée d'enfants également agenouillés et priant avec lui; au second plan, de nombreux affamés, hommes, femmes, vieillards,



Photo Moreno.

MURILLO. — SAN DIEGO DISTRIBUANT LA SOUPE AUX PAUVRES

attendent leur nourriture. A sa base, le tableau porte une inscription en vers, célébrant la charité du saint.

A la même manière appartient le *Saint François d'Assise en extase*, étendu endormi sur un paillasson, se réveillant à l'audition des mélodies qu'un ange aux ailes ouvertes, debout auprès de lui, joue sur un violon. Tout autre est la *Résurrection* où le Christ s'enlève dans les nuées, tandis que les soldats gisent prostrés à terre. Ici rien du naturalisme des deux tableaux précédents; au contraire, domine une recherche exagérée de la grâce. Reste la *Vierge*, *l'Enfant Jésus dans les bras*, que l'on peut ranger au nombre des productions moyennes du maître.

(A suivre). PAUL LAFOND.



Section photographique de l'Armée.

GROUPE DE MAISONS A CHEMINON (Marne)

L'ARCHITECTURE RÉGIONALE

DANS LES PROVINCES ENVAHIES

L'Exposition d'architecture régionale que vient d'organiser à la Galerie Goupil la Société des Architectes diplômés par le Gouvernement, a montré la complexité des problèmes que soulève la restauration de nos provinces envahies et l'intérêt passionné qu'y attache l'opinion publique. L'année dernière, l'exposition de la Cité reconstituée avait réuni, sur la terrasse des Tuileries, d'ingénieux modèles de baraquements, des types variés de matériaux légers, économiques et de facile assemblage. Le moment paraît venu aujourd'hui d'envisager la fin prochaine d'un provisoire qui n'a que trop duré. Les premiers crédits ouverts par les Chambres ont permis d'entreprendre, dans les villages situés au sud de la Marne, des reconstructions définitives et de faire disparaître, dans un grand nombre de maisons partiellement atteintes, les traces du bombardement. D'autre part, le vote de la loi sur les dommages de guerre va consacrer le droit à la réparation fondé sur la solidarité nationale.

Le texte de cette loi, les longs débats dont il est issu, témoignent que le Parlement a la volonté formelle de restaurer dans leur état antérieur les départements dévastés. C'est sur son ancien emplacement que la maison sera reconstruite ; c'est au même village que l'usine reconstituée rendra sa prospérité passée. Tel est le sens de la clause du « remploi en identique et similaire ». Elle est destinée à empêcher l'émigration des foyers, l'évasion des richesses, le déplacement des centres de vie économique qui laisseraient, sur nos provinces du Nord à jamais déshéritées, la marque indélébile de l'invasion. C'est la France d'hier qui doit renaître demain.

La Société des Architectes diplômés a obéi à la même pensée ; elle a rencontré, pour la réaliser, le concours actif de l'Administration des Beaux-Arts, consciente de l'immensité d'une tâche qui commande l'association des pouvoirs publics et de l'initiative privée.

De la mer aux Vosges va s'ouvrir un gigantesque chantier. Sur ce nouveau front de travail pacifique et réparateur, il faudra, pour rappeler à la vie des provinces entières, un outil-

lage aussi formidable que celui qui les avait vouées à la mort. Ni les incendies, ni les secousses terrestres n'ont jamais entassé une telle accumulation de ruines. Dans les sept cent cinquante communes actuellement évacuées, on compte plus de quarante-cinq mille maisons atteintes dont seize mille sont totalement anéanties. Or, l'ennemi occupe encore deux mille cinq cents villes ou villages français. Si l'on songe aux ravages des incendies allumés pendant la retraite de la Marne, on se demande avec angoisse quelles destructions entraînera la retraite définitive.



Section photographique de l'Armée.

GROUPE DE MAISONS A PETITE SYNTHE (Nord)

Le même jour, tous les réfugiés, au nombre de plusieurs centaines de mille, de plusieurs millions peut-être, se retrouveront sur les ruines de leur foyer disparu. Prêts à rebâtir, grâce à l'aide financière de l'État, ils risquent d'être arrêtés faute de moyens d'exécution. Dans leur fiévreuse impatience, ne vont-ils pas céder aux sollicitations des spéculateurs étrangers qui, depuis longtemps, se préparent et qui seront en mesure d'offrir la construction immédiate de villages entiers, fabriqués en série, au moyen de matériaux moulés, conçus sur un modèle uniforme, sans tenir compte de la vie locale, de ses traditions séculaires, du mode de division ou d'exploitation du sol? Si ces offres sont acceptées, si le paysan achète une maison comme il achète un mobilier, c'est la faillite matérielle et morale de l'œuvre de réparation à laquelle la loi a prétendu pourvoir. L'indemnité allouée par l'État ne demeurera pas en France. Sur ce sol arraché à l'invasion, au prix des plus lourds sacrifices, les villages reconstruits par de



Photo Demangeon.

UNE RUE A SAULZOIR (Nord)



Section photographique de l'Armee.

GROUPE DE MAISONS A WALLON-CAPPEL (Nord)

une fois de plus sur l'ingéniosité du paysan français qui ne laissera pas plus sa maison en ruines qu'il n'a depuis deux ans laissé son champ en friche malgré le dépeuplement des campagnes.

Tandis qu'il prépare l'approvisionnement de cet immense atelier national qui va s'étendre sur toute la largeur du territoire, l'Etat doit aussi prévoir l'aménagement général, étudier les plans d'ensemble des agglomérations nouvelles. S'il n'est pas encore possible, dans la plupart des cas, d'entreprendre des travaux de reconstruction, du moins est-il indispensable d'indiquer à chacun la place et l'alignement de sa maison future. Les instructions adressées à ce sujet aux préfets témoignent d'une heureuse évolution des idées en matière de voirie urbaine et rurale. Jusqu'alors les services publics préconisaient l'adoption du tracé géométrique. On

grandes sociétés financières garderont l'empreinte de l'étranger et témoigneront de la défaillance nationale.

Pour parer à ce danger, il convient de prévoir dès maintenant, par nos propres moyens, la restauration de nos ruines. Les matériaux ne manquent pas, le sol les contient en abondance; il suffit de remettre en exploitation les carrières et les usines et d'approvisionner un stock pour les besoins urgents. C'est à cette tâche que s'emploie, avec la plus diligente activité, le service spécial de reconstitution des immeubles détruits institué au Ministère de l'Intérieur. Il lui appartiendra également de résoudre les graves difficultés dues à la pénurie de main-d'œuvre. Sans parler du concours que l'on est en droit d'attendre des travailleurs empruntés à notre domaine colonial, il est permis de compter



Section photographique de l'Armée.

HABITATION RURALE A WALLON-CAPPEL (Nord)

perçait une rue en ligne droite comme un canal ou une voie ferrée. Combien d'anciens vestiges, de logis historiques, de quartiers pittoresques ont disparu sous la pioche pour satisfaire aux rigueurs de l'alignement. « Il faut, déclarait Viollet-le-Duc, que les monuments obéissent à la consigne des ingénieurs. » En 1909, un mémoire du Préfet de la Seine signalait pour la première fois les inconvénients de ces méthodes surannées. « Il convient, disait-il, de ne pas imiter l'insipide damier des villes américaines, et de ne plus sacrifier au tracé géométrique les belles œuvres du passé qui ont été comptées pour rien dans l'étude des décrets d'alignement. » On retrouve l'écho de ces préoccupations esthétiques dans les circulaires actuelles du Ministre de l'Intérieur. Il recommande « d'assurer, dans la plus large mesure possible, la conservation des souvenirs historiques et archéologiques, le maintien du style d'architecture spécial à la région, le respect des paysages, des sites et des aspects pittoresques qui représentent une part importante du patrimoine artistique et moral de nos populations, et que leur valeur d'art et de souvenir doit nous rendre particulièrement chers dans les circonstances actuelles ». Soucieux, d'autre part, d'assurer la réalisation pratique de ces principes généraux, le Ministre a institué des commissions permanentes de conseil et de contrôle, composées de techniciens et d'artistes dont le nom fait autorité. Elles doivent surveiller l'exécution des plans, indiquer aux municipalités les méthodes à suivre, résoudre sur place les difficultés particulières. Dans les grandes villes comme Arras ou Reims,



Photo Demangeon.

UNE GRANDE FERME A DURY (Pas-de-Calais)



Photo Demangeon.

COUR DE FERME A GROFFLIERS (Pas-de-Calais)



Section photographique de l'Armee.

MAISON A ÉPIEDS (Aisne)

sions exigées par l'hygiène ou la circulation publique, mais elle ne saurait édicter un style et chacun élèvera librement sa demeure selon ses besoins et ses goûts. Seuls les sages conseils d'une propagande pratique peuvent avoir une influence sur le choix des propriétaires. La Société des Architectes diplômés l'a compris. Elle a décidé d'ouvrir un concours pour l'étude des principaux types d'habitation ouvrière ou paysanne dans les régions envahies : fermes, auberges, ateliers, magasins, maisons d'importance variable. Les projets jugés les meilleurs seront distribués à un très grand nombre d'exemplaires, sous la forme de maquettes coloriées qui réaliseront la maison jusque dans ses moindres détails, et indiqueront, en même temps, les procédés de montage et les conditions de prix. Sans démêlés, sans contes-

des concours seront institués et d'importantes études se poursuivent. Je connais des architectes qui, dans le fracas du bombardement, préparent le plan futur de la cité dont les murs s'écroulent au-dessus de leurs têtes. Peut être sera-t-il malaisé de faire entendre à certaines municipalités rurales les principes qui doivent guider la reconstruction des villages. Il y a quelques mois, alors que je visitais un gros bourg entièrement détruit, mais dont les voies sinueuses évoquaient encore le caractère pittoresque, le maire m'exprimait son orgueilleuse satisfaction de pouvoir bientôt niveler les pentes des rues et ramener la place centrale à la forme d'un carré régulier.

Sur la construction même de la maison, il paraît plus difficile que l'administration puisse exercer son contrôle. Elle imposera bien les dimen-



Section photographique de l'Armee.

FERME A TIGNY (Aisne)

tation possible, sans lecture aride de plans ou de devis, le paysan connaîtra d'avance sa future demeure et pourra la faire construire par l'entrepreneur local ou par le maçon du pays. Des modèles, d'exécution simple, peuvent rendre inutile toute intervention ultérieure de l'architecte.

L'exposition actuelle est la préface de ce concours. Elle met sous les yeux des concurrents un choix de types régionaux dont ils devront s'inspirer, pour conserver l'aspect traditionnel de l'architecture rurale. Ces documents, réunis pour la plupart dans un catalogue qui constitue lui-même un précieux recueil de faits, sont commentés par des dioramas, des photographies, des livres d'art. Leur présentation méthodique, fondée sur le classement par région, facilite singulièrement leur étude.



Section photographique de l'Armée.

COUR DE FERME A GILOCOURT (Oise)

Au centre de la salle sont groupés les nombreux dessins des frères Duthoit sur la Picardie. Prêtée par le musée d'Amiens, cette collection nous retrace l'aspect d'une province française, telle qu'elle était il y a cent ans, avant que les transformations de la vie moderne n'aient altéré son caractère original. A cette époque aussi, les monuments français venaient de subir les pires dégradations. Le vandalisme révolutionnaire avait été suivi d'une longue période d'indifférence et d'abandon. L'admiration de l'art classique détournait l'attention de notre architecture nationale. Au lendemain de la révolution de 1830, alors qu'Augustin Thierry et Guizot ressuscitaient les études historiques, une pléiade d'artistes groupés autour du baron Taylor entreprirent ces *Voyages pittoresques et roman-*



Section photographique de l'Armée.

COUR DE FERME A NOROY (Oise)


Section photographique de l'Armée.

GROUPE DE MAISONS A CHEMINON (Marne)

tion n'offre pourtant qu'un intérêt purement rétrospectif. Les formes de vie urbaine dont elle nous trace le tableau ont pour jamais disparu. La pénétration des chemins de fer, le déplacement incessant de la population atténuent chaque jour les contrastes, effacent peu à peu la physionomie locale. Les maisons de bois, les hôtels de la bourgeoisie ont fait place aux « boîtes à loyers » nécessitées par l'accroissement des villes et l'élévation constante du prix des terrains. Il est vraisemblable que les architectes chargés de reconstruire le centre de Reims, ne prendront pas pour modèles les maisons de la place du Marché, mais plutôt les vastes immeubles de la place Cérès, dont l'architecture de faux luxe boursoufflée de dômes et de lanternons, chargée d'une pesante décoration, étalent aux yeux du passant la richesse du propriétaire.

tiques dont la luxueuse publication révéla une France inconnue. Aujourd'hui encore, c'est un véritable charme de laisser errer sa vue et sa pensée à travers le dédale de ces vieilles villes picardes. Leurs pignons aigus, leurs antiques pans de bois aux poutrelles historiées, leurs encorbellements hardis se penchent sur d'étroites ruelles ou se reflètent dans le lascis des eaux dormantes. L'animation d'une foule grouillante et pittoresque, le marché sur le parvis, les échoppes contre l'abside formaient le vivant décor des églises aujourd'hui si froides dans l'isolement des rues et des places. Le libre crayon de l'artiste exprimait cette vision avec une sensibilité personnelle dont nous a depuis longtemps privés la monotone exactitude de la photographie.

Quelle que soit sa valeur, une telle collec-


Section photographique de l'Armée.

UNE RUE A RANCOURT (Meuse)

L'étude des peintures exposées dépasserait le cadre de cette brève analyse. Les délicates aquarelles de Louis Bonnier opposent aux teintes vives des murs blancs et des toits rouges enfouis dans la verdure, la lointaine silhouette des clochers s'estompant dans la pâle lumière des Flandres. Les chaumières de Jules Breton apparaissent tapies sous un ciel bas, lourd de nuages. Renaudin dresse les hautes demeures des vieux bourgs féodaux qui dominent les côtes de Meuse. Chaque tableau donne une impression locale, note un mode de vie, évoque une coutume ancienne, constitue un document.

L'œuvre la plus originale est assurément celle de M. André Ventre. Elle révèle une pensée et une méthode. Mise en valeur des traits essentiels, choix heureux des types régionaux, procédé d'expression véritablement nouveau, se prêtant à la diffusion: tels en sont les caractères. Il serait désirable que l'enquête entreprise fût étendue par son auteur à la France entière. Elle ne manquerait pas d'éveiller l'intérêt des savants qui, depuis vingt ans, ont rendu à la géographie humaine la place qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'occuper dans notre enseignement public. Une telle collaboration ferait le plus grand honneur à la science et à l'art français.



Section photographique de l'Armée.

GROUPE DE FERMES A GIRECOURT (Vosges)

C'est bien en effet le caractère même du pays que reflètent les divers types de l'habitat humain : maison basse sur la molle argile des Flandres et large toit protecteur contre les vents pluvieux de la mer ; construction haute et robuste dans l'Ile de France, pays traditionnel de la pierre ; murs de bois et de torchis dans la Champagne et l'Argonne dépourvues de matériaux durs ; ferme obscure et profonde de Lorraine, abritant sous le même toit paysans, bestiaux et récoltes, serrés contre les rigueurs de l'hiver. Partout on constate l'adaptation des formes aux matériaux employés, la concordance du plan avec le mode du travail humain.

Quel que soit son respect pour les styles régionaux consacrés par les siècles, la Société des Architectes diplômés ne prétend cependant pas enfermer dans des formules la liberté de pensée et d'expression des artistes dont elle sollicite le concours. Là où la guerre a fait table rase de tout ce qui existait avant elle, il importe d'introduire les innovations nécessaires. Ce n'est pas trahir le caractère régional que d'appliquer aux constructions neuves les règles élémentaires de l'hygiène. Isoler la maison du sol par une cave ou une plate-forme, la protéger à son pied par un soubassement étanche, imposer pour la hauteur, le cube et l'éclairage des chambres des dimensions suffisantes, distribuer utilement les eaux, séparer de l'habitation l'écurie et l'aire à fumier ; dans l'une, aménager le sol et la ventilation, dans l'autre, l'évacuation nécessaire, ce sont là des exigences de la vie moderne ; elles peuvent aisément se concilier avec le respect des formes traditionnelles de la maison, qui doit conserver, comme l'habitant lui-même, l'empreinte du sol et du ciel. Dans son étude sur La Fontaine et le pays champenois, Taine analyse en traits inoubliables, cette influence subtile et profonde du milieu sur l'homme. « Imaginez le paysan qui vit toute la journée en plein air ; le ciel et le paysage lui tiennent lieu de conversation ; il n'a point d'autres poèmes; ce ne sont point les lectures et les entretiens qui remplissent son esprit, mais les formes et les couleurs qui l'entourent... il y rêve, la main appuyée sur le manche de sa charrue ; il n'arrive point à des jugements nets, mais toutes ces émotions sourdes, semblables aux bruissements innombrables et imperceptibles de la campagne, s'assemblent pour faire ce ton habituel de l'âme que nous appelons le caractère. » C'est ce caractère qu'il importe de respecter, en rendant à ce paysan la maison qu'il a faite à son image, la seule qu'il reconnaîtra comme sienne, et dans laquelle il souhaitera d'abriter son nouveau foyer. Une telle œuvre exige un respect scrupuleux du passé, un sens précis des réalités, une profonde abnégation personnelle. Quelle autre permet à l'artiste un plus noble usage de son talent ?

PAUL LÉON,
Chef des Services d'Architecture
au Sous-Secrétariat d'État des Beaux-Arts.



Photo Goupil.

RETABLE. — MESNIL-LES-HURLUS (Marne)

L'EXPOSITION DU VANDALISME
AU PETIT PALAIS

Lorsque *Les Arts* ont reparu, un de nos premiers soins fut de donner aux lecteurs un aperçu des ravages que la Barbarie avait infligés aux monuments jusqu'alors respectés, fierté de la France et joie offerte par elle au monde entier. On n'a pas oublié le remarquable coup d'œil d'ensemble que M. Paul-Léon jetait sur cet incroyable cataclysme qui demeurera dans l'histoire la honte de la race qui l'avait voulu, préparé et exécuté.

Mais quand on pénètre dans le domaine de l'horreur, la première impression si violente qu'elle soit, est presque monotone. Un désert de ruines paraît uniforme et déconcerte. Ce n'est qu'à l'analyse que la diversité se distingue dans l'énormité. Celui qui déblaie a des sensations autrement multiples que celui qui découvre.

La France en est à ce point de l'opération douloureuse, mais vengeresse. Parmi les restes des écrins brisés, elle a commencé de rechercher ce qui restait des joyaux. Chers « bijoux de famille » à chacun desquels se rattachait un souvenir, une légende, ou une gloire, combien mutilés et meurtris sont ceux que nous avons pu retrouver ! Combien aussi nous ne retrouverons plus !

La France et la Belgique, en se tenant par la main, procèdent à ce poignant inventaire. Dans une aile du Petit-Palais demeurent les œuvres d'art sauvées dans les uniques régions de l'Yser. Ce qui a été réduit en cendres, l'article de M. Buschman publié ici a pu en donner une idée. Tout le reste du spacieux monument est depuis quelque temps occupé par ce qu'on a pu ramener, un peu de toutes les régions de la France outragée, en fait d'objets précieux à demi-abolis et d'œuvres d'art pantelantes.

Ainsi le dossier est à présent complet autant qu'il le peut être, du moins pour ce qu'on appelle « le front occidental ». L'exposition ordonnée par M. Dalimier, entreprise par M. Paul Ginisty, et supérieurement classée et aménagée par M. H. Lapauze et M. Fauchier-Magnan, ne saurait être trop connue, trop visitée, trop clamée. Il faut y convier les étrangers, y mener sans cesse les enfants des écoles, inciter les artistes à venir y trouver des sujets et des inspirations, en vue d'entretenir dans le monde civilisé des souvenirs qui, quelques soient les événements futurs, ne puissent s'effacer jamais.

Quand l'on songe, — puisque je parle des enfants des écoles, — que dès le lendemain de 1870, l'histoire *des mêmes*



Photo Goupil.

RUBENS. — L'ADORATION DES BERGERS (Cathédrale de Soissons)



LOUISE HERVIEU. — LE LION DES FLANDRES (Arras)



LOUISE HERVIEU. — L'ENSEIGNE DU COQ HARDI

choses était si complètement omise dans les programmes, que beaucoup d'enfants purent arriver à l'âge d'homme en se faisant de grandes illusions sur l'Allemagne, on jugera que *la valeur éducatrice* d'une exposition telle que celle du Petit-Palais, ne saurait être trop propagée et trop conservée.

Cette exposition, c'est, à proprement parler, un martyrologe. C'est une sorte de « Légende dorée » de l'art français où chaque chapitre est le supplice d'une œuvre belle, par suite une œuvre sainte. Le gigantesque *Lion* du beffroi d'Arras, aux flancs de métal si terriblement béants, se trouve consacré, comme telle modeste et charmante vierge du XIIIe ou du XVe siècle, naguère l'orgueil d'une église de village, en Champagne ou dans la Meuse. Toute cette phalange de mutilés, de décapités, en pierre, en marbre, en bois, en orfèvrerie, forme un fantastique cortège, triomphalement grimaçant et hurlant, à la Culture germanique.



Photo Goupil.

FALGUIÈRE. — SAINT TARCISIUS

Souvent les dessinateurs ont représenté le Kaiser Wilhelm escorté des innombrables êtres humains de qui, par sa volonté,

> . . . . la tombe
> Fut la terre qui s'ouvre à la place
> [où l'on tombe.

Mais je souhaiterais qu'un peintre de talent donnât un pendant et un complément à cette fantastique vision, et montrât marchant *contre* l'Allemagne le peuple des admirables statues fracassées, des saintes sans tête, des Christ sans bras, des symboliques animaux rendus plus effrayants par leur retour du bombardement, lions de beffrois, coqs de clochers, sphinx de châteaux.

Il ne faut pas croire que, en dehors des immenses et



Photo Goupil.

LOUISE HERVIEU. — LE CALVAIRE DE GENICOURT-SUR-MEUSE



Photo Goupil

PIETA. — ÉGLISE DE SOUAIN (Marne)



Photo Goupil

ROI DAVID (Cathédrale de Reims)



Photo Goupil

MOULAGE DE L'ANGE DIT « LE SOURIRE DE REIMS »



Photo Goupil

BOISERIES DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE VERDUN, exécutées par LACOUR en 1760



Photo Goupil.

LOUISE HERVIEU. — SAINTE FINE, VERDUN

décisifs duels d'artillerie, les duels d'idées soient dépourvus d'efficacité. Les Allemands eux-mêmes l'ont reconnu en essayant de se disculper, soit en faisant, dès le début de la guerre, donner l'effrontée cohorte de leurs intellectuels, soit en multipliant les mémoires, illustrés ou non, où ils s'efforçaient de démontrer que c'étaient les Français qui étaient les Barbares. Un de ces faiseurs de mémoires a même, assez candidement, reconnu que des *impondérables* comme le bombardement de Reims (!) avaient fait beaucoup de tort à la noble cause de l'Allemagne.

Nous devions, pour notre part, dans une Revue telle que celle-ci, faire ressortir l'importance morale, historique, en même temps que les conséquences esthétiques d'une telle exposition. Mais on comprendra que nous ne puissions ni ne voulions pas faire double emploi avec le catalogue, et nous nous limiterons aux indications les plus significatives.

D'une part, il nous a paru, cette fois, d'un intérêt artistique assez grand de mélanger aux habituelles reproductions photographiques, qui sont, heureusement pour la Cause, répandues en abondance, l'interprétation graphique par une artiste pleine de talent et de passion, des œuvres d'art que leur mutilation a dramatisées. Cela pour deux raisons. L'une, c'est que cette artiste est une des physionomies originales d'aujourd'hui et de demain. L'autre raison, c'est l'espoir que la traduction par le dessin original des objets et des événements de la guerre sera de plus en plus encouragée, et par suite deviendra de plus en plus utile et éloquente. Elle a sa raison d'être à côté de la documentation photographique, comme l'ont l'histoire passionnée à côté du procès-verbal, le poème après le communiqué.

Tout ce qui vit, tout ce qui vibre — et quelles occasions pour les artistes de vibrer et de vivre ! doit être appelé à servir et à punir.

Mademoiselle Louise Hervieu, de qui nous publions quelques dessins parmi les très nombreux qu'elle a exécutés d'après les ruines exposées au Petit-Palais, a compris sa



Photo Goupil.

LOUISE HERVIEU. — *L'Ecce Homo* DE SUIPPES (Marne)

tâche et celle des artistes dans ce sens. Un dessin se rapportant aux méfaits de la guerre allemande doit être un document véhément. Ce qui caractérise le travail de Mademoiselle Hervieu, c'est une fougue emportée, une sorte d'emballement nerveux qui, lorsque le dessin est bien venu, lui donne un accent irrésistiblement convaincant. Cette curieuse artiste ne réussit ni se trompe à demi. J'ai vu des feuillets d'elle, qui, à force d'être griffés, sabrés, étaient devenus d'un déchiffrement difficile ; j'en ai vu d'autres qui étaient d'une force et d'un relief vraiment superbes. Naguère, quand elle avait pour sujets les choses de la vie courante, ou de sa vie intime, elle sut donner de l'éloquence à maints objets familiers, depuis des kyrielles de jouets d'enfants, dont elle devait composer, avant la guerre, un album, jusqu'à des bouquets de fleurs qu'avec les seuls éléments du papier blanc et de la pierre noire, elle animait d'une façon vraiment captivante. Au Petit-Palais ce sont de sinistres jouets et de lamentables fleurs de ruines, auxquels elle a su communiquer cette espèce de force de conviction. Le vieil Hokousaï s'intitulait « fou de dessin »; il y a un peu de cette belle folie dans les feuillets auxquels s'attaque Mademoiselle Louise Hervieu.

Nous en avons assez dit sur une artiste qui d'ailleurs n'avait pas été jusqu'ici très gâtée par la publicité. Nous ne voulons pas finir les réflexions qui nous ont été suggérées par l'exposition du Petit-Palais sans consacrer quelques mots à

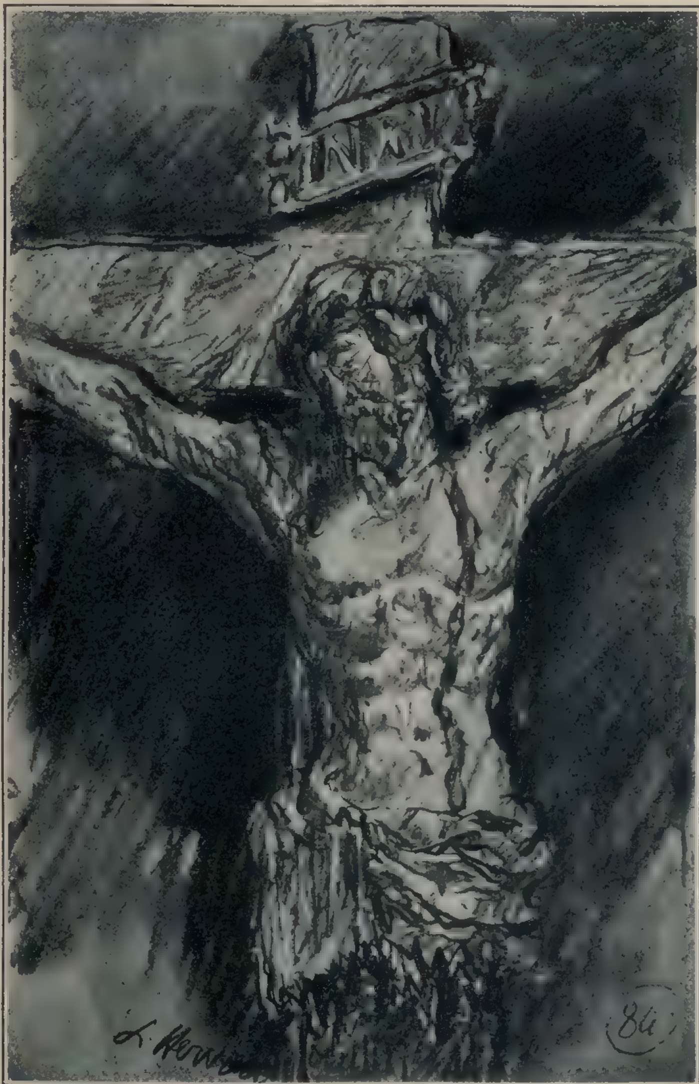


Photo Goupil.

LOUISE HERVIEU. — CHRIST DE DIEPPE (Meuse)



Photo Goupil.

LOUISE HERVIEU. — UN ANGE DE SAINT-WAAST (ARRAS)

certaines des pièces à conviction les plus désignées à l'attention soit pour les périls auxquels elles ont échappé, soit pour le supplice qu'elles ont subi.

Le lion d'Arras a rugi tout à l'heure. Laissons-le derrière nous ainsi que tout ce qui, dans le Nord et le Pas-de-Calais, atteste l'acharnement à détruire. La vierge de marbre de l'église d'Albert en est une preuve suffisante ; ce ne sont plus que morceaux qui semblent sortir de la carrière. Ainsi disparut une œuvre douce et gracieuse de Chapu.

Soissons a pu nous présenter intacte sa magnifique *Adoration des Bergers*, qui fut commandée à Rubens, et qui porte

sa marque certaine ; l'œuvre fût-elle exécutée par son atelier, sa forte et chaleureuse terminaison est du maître. Ne vous hâtez pas, professeurs boches, de chercher dans sa conservation un témoignage de la sollicitude de l'Allemagne pour les œuvres d'art, comme vous le faites si souvent dans vos gauches Mémoires. Si nous pouvons la contempler ainsi et l'étudier de près, c'est que le sous-préfet Andrieu l'avait dès les premières heures soustraite aux chances si terriblement réalisées, de bombardement. La destruction de la nef où elle était accrochée ne montre que trop que maintenant ce chef-d'œuvre serait depuis longtemps mêlé à la poussière du sol et aux orages de l'air.

La vitrine où sont disposés quelques-uns des fragments sculpturaux de Reims est particulièrement douloureuse. Ils sont quasi anéantis; parfois pourtant leur beauté s'efforce de survivre. Mais c'est une éloquence de sinistre, et rien ne nous met mieux à même de constater que si les ravages du temps laissent le plus souvent aux œuvres d'art leur harmonie, les ravages des barbares la désaccordent et la changent en grimace de douleur. Il suffit de regarder la tête effroyablement meurtrie de cet Ange que l'on a surnommé *le* sourire de Reims, bien qu'il soit seulement *l'un d'entre eux*. Il ressemble maintenant à un de ces pauvres êtres de qui les envahisseurs, au début de la guerre, écrasaient le visage à coup de crosse et de talons de bottes...

Le retable de Mesnil-les-Hurlus est à peu près sauf, mais c'est encore parce que les ennemis ont été devancés par nos petits soldats qui ont sauvé ce bel objet devant que les obus réduisent en tas de pierres l'église qui l'abritait.



Photo Goupil

VIERGE. — ÉGLISE DE LA NEUVILLE AU PONT (Marne)

Le dramatique *Ecce Homo* de Suippes avait pu, lui aussi, échapper aux épreuves qui ont assailli l'église, parce qu'il était niché dans un coin obscur et solide de ce temple. On imagine que lorsqu'il réintégrera sa petite ville, ce Christ garotté et sombre se verra attribuer une place de gloire.

La *Pieta* de Souain a perdu ce qui faisait sa valeur artistique vraiment supérieure, la tête affligée de la Mère de douleurs. Quelle œuvre rare et pathétique c'était-là ! Elle rappelait vraiment, en sculpture, non seulement comme lignes générales, mais encore comme intensité d'accent la *Pieta* peinte de Villeneuve-les-Avignon. Les Allemands se targuent d'avoir sauvé cette autre Pieta, d'Etain, attribuée à Ligier-Richier. Sans discréditer celle-ci, il est certain que le groupe de Souain est une perte autrement déplorable.

Un fragment auquel par hasard le malheur a donné une puissance imprévue, c'est la tête du *Saint Tarcisius* de Falguière, qui fut, quant au corps, calciné ou brisé. Cette charmante tête plaintive est devenue plus plaintive encore. Elle a revêtu une coloration du bûcher. Falguière lui même ne la reconnaîtrait plus.

La « Chatelaine » de Genicourt-sur-Meuse, la Vierge de La Neuville-au-Pont, celle aussi qui donnait son nom à une pittoresque et paisible rue montante de Verdun et qui est maintenant privé de son chef, — autant de pièces entre cent autres qui retiennent longuement vos méditations. — Le commentaire en serait ici trop long; l'énumération doublerait le catalogue. C'est assez d'avoir dit ce qui, de tout cela, se dégage de poignants regrets, mais aussi d'accusations implacables.

Les grandes boiseries de la Cathédrale de Verdun furent sauvées par le Sous-Préfet Jean Grillon des obus incendiaires qui les aurait certainement un jour ou l'autre consumées. C'est assez dire que le Kronprinz n'a, pour la conservation de ce somptueux ensemble, aucun titre à nos remerciements...

Bornons ici notre promenade de deuil et nos réflexions. Laissons parler ces pierres. Leur cri est de ceux qui se propagent à travers les siècles.

ARSÈNE ALEXANDRE.



Photo Goupil.

FAÏENCES PATRIOTIQUES par MADELEINE ZILLHARDT

La guerre la plus épouvantablement scientifique que le monde ait connue et qu'il déclarait chimérique dans les œuvres de Jules Verne, de Robida ou de Wells, a ramené, par un réflexe imprévu, des armes et des arts des temps ingénus, — si jamais il y en eût de tels.

Les combattants en sont revenus à la fronde, à la grenade, au coupe-choux et au couteau de poche.

Les soldats, qui dans la paix exerçaient toutes les professions, hors la guerrière, ont dû retrouver, dans leur instinct ou dans leurs réminiscences, tous les styles de l'habitation humaine, depuis l'aménagement sommaire des hommes des cavernes, jusqu'au wigwam des Peaux-Rouges, au pilotis des lacustres, à la paillote des nègres, ou bien, chef-d'œuvre de l'art, à la maison forestière.

Il n'est point surprenant qu'en harmonie avec ces conditions de vie, retrouvées dans la nécessité et dans la mémoire, certaines formes candides de l'art aient repoussé comme l'herbe sauvage dans les jardins où on ne peut plus cultiver les plantes rares et de long loisir.

Ainsi, la langue est redevenue populaire au point d'émailler d'argot, des faubourgs et des tranchées, ce qui est tout un, les discours même des académiciens. Les chansons de route et de chambrées ont paru toutes nouvelles. Des imagiers comme Benito, Guy Arnoux, Hellé, etc., ont repris ou amplifié la formule d'Epinal, genre « Bonne bière de Mars », ou « Départ du grenadier ». Enfin, une artiste qu'on étonnerait bien, si on traitait son inspiration de géniale, ce qu'elle est pourtant dans une modeste et charmante mesure, a spontanément retrouvé la verve et la veine des anciennes faïences patriotiques et révolutionnaires, et rappelé sur nos assiettes et nos tasses, que la « Patrie était en danger » et que nos guerriers sont des héros.



Photo Goupil.

Cette artiste, c'est Mademoiselle Madeleine Zillhardt, saint-quentinoise de naissance, parisienne de talent, et qui s'est fait dans l'art décoratif, une réputation brillante et rapide, et cependant méritée ! En vérité, tout cela est bien étrange : *Le Bulletin des Armées* a signalé l'inspiration et les œuvres de Mademoiselle Zillhardt, et reproduit au trait quelques-unes des assiettes patriotiques dont on trouve ici la reproduction, et il serait dommage qu'en matière d'art, la présente Revue fut muette sur des ouvrages qui ont été signalés aux soldats français, les meilleurs juges actuels en beauté et en vérité, comme dignes de leur attention.

Nous donnons donc ici d'autant plus volontiers, sur Mademoiselle Madeleine Zillhardt, quelques indications et détails, que nous la connaissons de longue date et de longue amitié, et que nous avons été, peut-être, le premier témoin de la naissance impromptue de son art, si simple et si franc.

Amie, pour ne pas dire sœur de Louise Breslau, Mademoiselle Zillhardt est parmi les cerveaux de femme vraiment éclairés, et par suite lumineux, un des plus originaux, des plus souples et des plus judicieux qu'il m'ait été donné de rencontrer.

Louise Breslau, en quasi-fille adoptive de la France a vaillamment et brillamment contribué aux œuvres artistiques de la guerre,



Photo Goupil.

en portraiturant nos infirmières, si douces et si gracieuses sous leurs voiles blancs, et des soldats, des aviateurs, comme Guy de Martel, Guynemer, Karbowski, etc.. Mais je ne puis parler en ce moment de cette éminente artiste, que pour rappeler de quelle importance elle a été dans la vie esthétique de Madeleine Zillhardt, quoiqu'elle ne soit pour rien dans sa soudaine et originale production, comme artiste du décor.

C'est un peu avant la guerre, que notre décoratrice eut l'idée subite de faire revivre certaines des techniques populaires, et, tout particulièrement la tôle peinte, émaillée en tons francs et ornée d'emblèmes et devises tour à tour malicieuses tendres, rustiques ou aimablement sentimentales. Plateaux, corbeilles, jardinières, eurent dès l'abord un grand succès. Le thé ne parut pas conforme à la mode, chez nos raffinés chercheurs d'inédit, s'il n'était servi sur un plateau de Zillhardt. A l'exposition de l'art appliqué aux jardins, qui fut, dans le parc et l'orangerie de Bagatelle, un de nos derniers triomphes pacifiques, elle avait trouvé maints ingénieux et gais moyens de supporter et de présenter la fleur. Lorsque la guerre éclata, celle qui avait vu, toute enfant, la défense héroïque de Saint-Quentin, et n'avait pas oublié ses jeunes frissons de douleur et d'enthousiasme, au lieu de tomber dans la neurasthénie, sentit se réveiller son âme révoltée d'envahie qui ne consent pas. De là toutes ces décorations jetées sur les objets familiers, ces sortes de cris de guerre céramiques, si l'on me permet d'employer cette expression un peu bizarre, mais véridique, qui, sans les imiter en intention ni en fait, rappellent les faïences de 1792, en chantant par leurs vives couleurs et leurs expressifs attributs, nos colères, nos douleurs et nos espoirs.



Photo Goupil.

On a pu se rendre compte, une fois de plus, combien les couleurs tranchées des drapeaux, et combien les plus simples symboles, en parlant net et droit à nos yeux et à nos esprits, évoquent de mouvements dans nos cœurs. Dans certaines de ces assiettes, dans tel de ces services, les étendards réunis de la France, de la Belgique, de l'Angleterre, de la Russie, sonnent comme des fanfares de clairons ou de trompettes. Le canon de 75, le fusil, la grenade, le laurier, le bleuet et le coquelicot, la croix rouge de l'infirmière, les cœurs embrasés du même amour sacré de la Patrie, tout cela forme, avec les fières ou allègres devises qui s'y enlacent, des motifs décoratifs, d'un charme neuf — ou de nouveau découvert — qui a autrement d'éloquence que les classiques acanthes, ou les rinceaux Louis XV, et qui balaie, à coups de chiquenaudes, les colorations, les formes, et les gentillesses boches qui commençaient à nous envahir.

JACQUES VERNAY.



Photo Goupil.



Photo Goupil.

N° 158 LES ARTS 1917

L'ACADÉMIE SAN FERNANDO

A MADRID[1]



UAN MARTIN CABEZALERO, né à Cordoue en 1633, absent du Prado, est un des meilleurs élèves de Carreño. La toile de cet artiste que possède l'Académie représente, auprès d'un tronc d'arbre, le Christ, à demi soulevé dans les airs, présentant à saint François d'Assise un néophyte inconnu.

Avec Claudio Coello, que l'arrivée en Espagne de Luca Giordano conduisit au tombeau, le cycle de la grande peinture finit dans les Castilles. Voici de cet artiste Jésus accordant le *Jubilé de la Portioncule* à saint François d'Assise. Avec la célèbre composition de *la Forma*, de l'Escurial, c'est certainement la meilleure production du peintre; quoique Cean Bermudez ait jusqu'à un certain point raison quand il écrit que Claudio Coello eût été un des meilleurs peintres espagnols, s'il eût vu le jour au temps de Philippe IV, il ne faut pas s'exagérer sa valeur. C'est peut-être encore un maître, mais qui n'est plus qu'un diminutif de ses grands ancêtres.

Après Claudio Coello signalons de Tobar, cet élève posthume de Murillo, une *Vierge, l'Enfant Jésus dans les bras*, belle Andalouse aux traits ingénus, aux larges yeux ouverts, à la noire chevelure, que l'on prendrait pour une œuvre de l'auteur de *Sainte Élisabeth de Hongrie*, si elle témoignait de plus de solidité.

Notons deux *Assomptions*, de grandes dimensions, de l'École sévillane, malheureusement poussées au noir, rappelant à la fois Ribera et Murillo ; notons une tête de *Vierge* enveloppée d'un voile bleu, placée sur une porte, d'un des derniers représentants de l'École valencienne, Vergara, qui rappelle Sassoferrato.

Hâtons-nous d'arriver à Goya. Malgré qu'on ait, il y a quelques années, enlevé de l'Académie les deux *Majas* nue et habillée, pour les transporter au Prado il reste encore ici un nombre suffisant de ses œuvres pour que l'on puisse l'y admirer. D'abord, des portraits dont un équestre, deux en pied, les autres à mi-corps ou en buste. Le portrait équestre est celui de *Ferdinand VII* monté sur une jument pur sang, en tenue de capitaine-général, le collier de la Toison d'or et le grand cordon de Charles III au cou, étendant le bras droit en avant, dans l'attitude du commandement, la tête couverte du chapeau à plumes. Le peintre a eu beau chercher à atténuer les tares de son modèle, il n'a



M. CABEZALERO. — LE CHRIST PRÉSENTANT UN NÉOPHYTE A SAINT FRANÇOIS

(1) Voir *Les Arts*, n° 157.



Photo Anderson.

GOYA. — PORTRAIT DU ROI FERDINAND VII



Photo Anderson.

GOYA. — PORTRAIT DE MANUEL GODOY, PRINCE DE LA PAIX

pu dissimuler son œil faux, sa grasse oreille, sa lèvre tombante et son prognathisme.

Un des portraits en pied est celui du favori de Charles IV, le prince de la paix, *Manuel Godoy*. Le peintre, est-ce de l'ironie, a représenté l'ancien garde du corps en général victorieux, dans un camp, à demi couché sur un pli de terrain, à l'ombre du drapeau national; derrière lui, au second plan, se voient son aide de camp, puis des soldats, des chevaux, toute une armée. Laissons ce fantoche. Le second portrait en pied est celui de la célèbre actrice madrilène, Maria del Rosario Fernandez, plus connue sous le nom de *la Tirana*, campée debout sur une terrasse en avant de frondaisons verdoyantes; vêtue d'une roble blanche recouverte d'une écharpe à fils d'or, la jupe courte laissant à découvert ses petits pieds chaussés de souliers à hauts talons, elle appuie la main droite sur la hanche tandis que le bras gauche tombe le long du corps.

Pour les autres portraits, c'est d'abord celui de l'architecte *Ventura Rodriguez*, de trois quarts, vu presque jusqu'aux genoux, les yeux ronds, le nez fort, les lèvres pincées, avec un jabot et des manchettes de dentelles, un habit et un gilet gris; les mains sont fines et délicates; de la gauche, il tient les plans du palais de Boadilla qu'il achève d'élever pour l'Infant don Luis et les désigne de la droite;



Photo Anderson.

GOYA. — LA MAISON DE FOUS

vient ensuite l'effigie d'un autre architecte, *Juan de Villanueva*, âgé d'une soixantaine d'années, presque de face, les cheveux poudrés, physionomie de vieillard intelligent, aux grands yeux regardant bien d'aplomb, à la bouche entr'ouverte prête à parler; il porte un habit et un gilet soutachés de galons d'or, laissant apercevoir le jabot et la cravate de batiste. Voici maintenant le portrait de *L. Fernandez de Moratin* daté de 1799, alors que ce poète n'avait pas encore atteint la quarantaine; il est figuré de trois quarts, les cheveux légèrement poudrés, le visage ovale, le front droit, les yeux interrogateurs, la bouche aux lèvres épaisses néanmoins petite; il porte un habit fermé à haut col droit de couleur feuille morte; voilà celui de *José Luis Muñarriz* représenté vers l'âge de cinquante ans, les cheveux courts presque blancs, le visage placide; assis devant une table, un livre entr'ouvert dans la main gauche, vêtu d'une lévite noire laissant au col passer une cravate blanche.

Arrêtons-nous maintenant devant le portrait du peintre par lui-même, la tête inclinée à gauche, le buste enveloppé dans une robe de chambre, dont il existe un double au Prado, variante ou reproduction d'un fragment d'une toile perdue où l'artiste s'était représenté avec son médecin et ami Arrieta.

Passons aux tableaux de genre; à la *Maison de fous* où les malheureux insanes, nus ou couverts d'oripeaux, se livrent aux mimiques et aux contorsions les plus extravagantes; à la *Séance du tribunal de l'Inquisition*, où dans une sombre salle voutée de couvent, quatre condamnés par le Saint Office, le bonnet pointu du San Benito sur la tête, au milieu d'une

nombreuse assemblée de religieux et d'officiers judiciaires écoutent la terrible sentence de leurs juges. Arrivons à la *Procession du Vendredi saint* montrant une foule de pénitents qui s'avancent en ordre, se fustigeant les uns les autres, à la grande édification des témoins; ensuite à l'*Enterrement de la sardine* où, non loin du Manzanares, dans une plaine plantée de quelques arbres, une foule, déguisée et masquée, danse et s'ébat avec le plus exubérant entrain. Achevons la revue des œuvres de Goya, par la *Course de taureaux dans un village :* dans le centre de la composition, un taureau noir fonce sur un picador qui l'attend la lance en arrêt; d'autres toreros sont disséminés de droite et de gauche dans l'arène ; autour du cirque se presse la foule ; au dernier plan, on distingue les maisons du pueblo.

Inutile d'insister sur la valeur de ces toiles, toutes de véritables chefs-d'œuvre. Laissons à regret ce maître incomparable qui a fait revivre devant nous une Espagne à jamais disparue.

Goya a joué le mauvais tour aux peintres ses contemporains de les éclipser complètement. Tous ne méritent cependant pas ce sort; certains d'entre eux représentés ici ne sont pas indignes de quelque attention. D'abord *Mariano Maella*, né à Valence en 1739, mort en 1819, élève du sculpteur Felipe de Castro et d'un certain Gonzalez. Malgré ses



Photo Anderson.

GOYA. — COURSE DE TAUREAUX DANS UN VILLAGE

compositions, trop souvent vides et froides, Maella ne manque cependant pas d'un certain talent. Nous en trouvons la preuve dans une petite toile accrochée ici représentant *le vieillard Siméon,* en costume d'évêque, recevant au temple, la Vierge qui tient l'Enfant Jésus dans les bras, accompagnée d'une nombreuse suite, tandis que dans le haut du tableau, au milieu des nuages, des archanges et des chérubins célèbrent la venue du jour tant désiré par le vieillard. Cette esquisse, — car ce n'est qu'une esquisse,— chaude et lumineuse, d'un faire aisé et spirituel rappelle, sinon Tiepolo, tout au moins Giaquinto Corrado. Le neveu et élève de Maella, Gonzalez Velazquez, montre un *Buste d'homme* correct, mais froid; le Valencien Agostini Esteve, un *Portrait de femme* qui, de loin, rappelle un peu ceux de Goya. Il convient de s'arrêter devant une production d'un artiste peu connu, également Valencien, José Rivelles, encore un portrait, celui de son compatriote le sculpteur *Francisco Bellver y Llop*, vu en buste, les cheveux noirs, en costume du premier quart du XIXe siècle, le col de chemise montant très haut, peinture chaude et lumineuse qui fait penser à celle de notre Ricard. Un autre contemporain de Goya, quoique de vingt-cinq ans plus jeune que lui, mérite une attention toute particulière. Vicente Lopez, né à Valence en 1772, fils et neveu de peintres qui embrassa naturellement la profession familiale. D'abord élève de son père, puis d'un religieux franciscain dans sa ville natale, il alla ensuite poursuivre ses études à Madrid sous la direction de Maella. On lui doit de nombreuses peintures murales, des tableaux d'histoire, de genre; mais le meilleur de son œuvre consiste en portraits. Une fois l'étranger expulsé de la pénin-

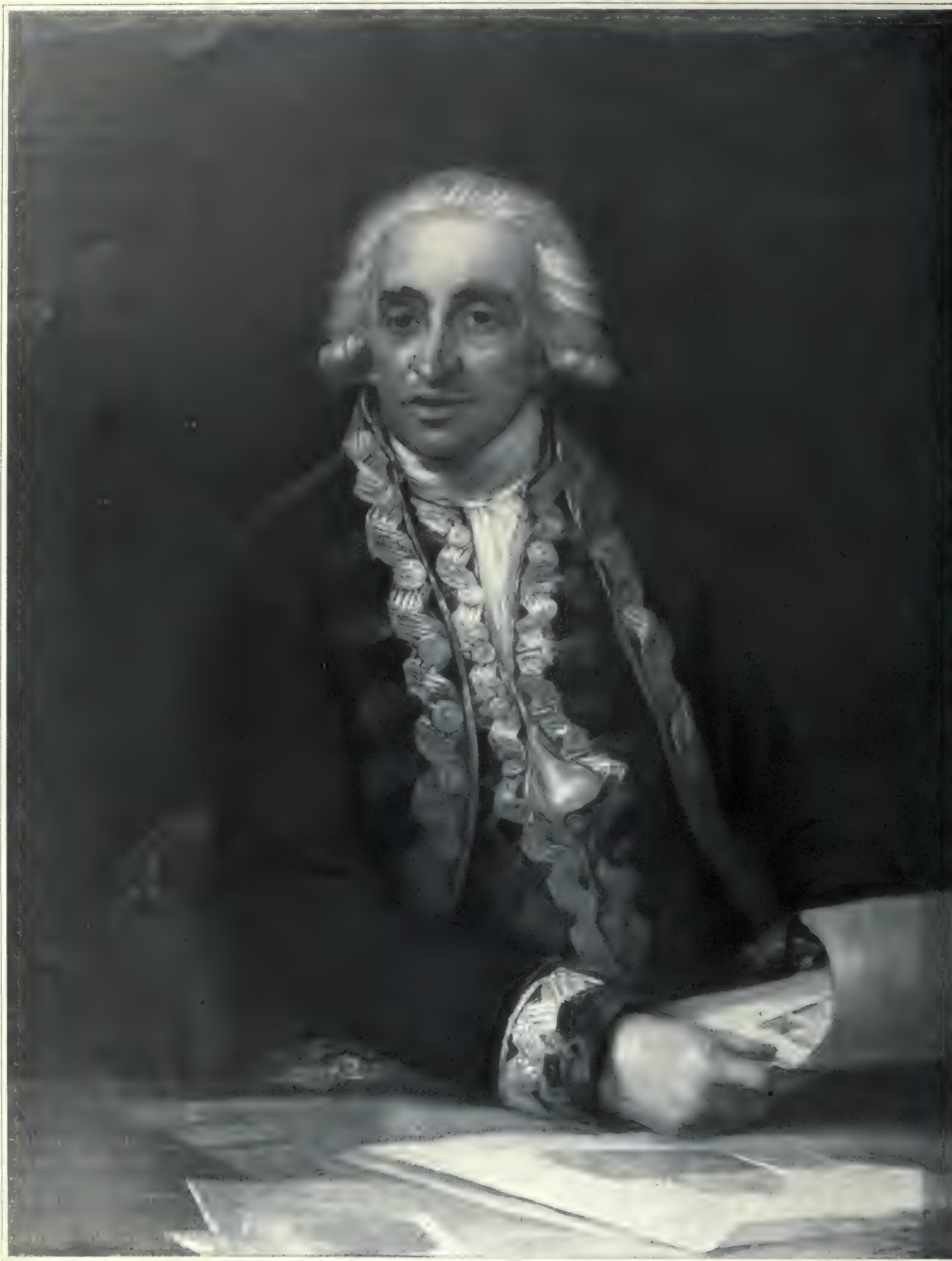


Photo Moreno

GOYA. — PORTRAIT DE L'ARCHITECTE JUAN DE VILLANNEVA



Photo Moreno.

GOYA. — PORTRAIT DE L'ACTRICE MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ, DITE LA TIRANA

sule, Ferdinand VII remonté sur le trône de ses ancêtres, ce fut à qui aurait son portrait de la main de Lopez. Bien de sa race, de son pays, il reproduisit ses modèles tels qu'ils se présentèrent devant lui, portant au plus haut point le respect de la vérité, n'omettant ni une ride ni une verrue. Nous trouvons dans les salons de l'Académie de nombreux portraits de Lopez. En premier lieu, celui de *Ferdinand VII*, en tenue de capitaine-général, effigie officielle et d'apparat, quelque peu guindée ; celles du *roi* et de la *reine de Saxe*, du *duc Maximilien de Saxe;* du *roi* et de la *reine des Deux-Siciles*, père et mère de la reine Marie-Christine ; le roi sous le costume militaire, âgé, chauve, affaissé, de courts favoris blancs sur les joues, l'aspect pacifique, nullement martial ; la reine beaucoup moins fatiguée, un inénarrable turban sur les cheveux, encore noirs; l'*Infant don Francisco* en uniforme d'officier d'état-major, la chevelure brune opulente, la lèvre supérieure ombragée d'une moustache châtaine ; un portrait de femme décolletée, un collier de perles au cou ; les portraits du *colonel Juan Vengoe chea Bengo*, d'un ancien président de l'Académie, *Fernando Varela*, un manteau vert doublé de fourrures sur les épaules, assis dans un fauteuil, du peintre *Isidro Gonzalez Velazquez*, le crâne dénudé, le nez crochu, l'œil enfoncé sous l'arcade sourcilière, vêtu d'un habit bleu à broderies d'argent.

Quelque étonnante que la constatation en puisse paraître, Goya n'a laissé que trois élèves : Luis Gil y Ranz, Ascanio Julia, — el Pescadoret, — le petit pêcheur, et Leonardo Alenza ; encore ce dernier fut plutôt son imitateur que son disciple, car il étudia sous la direction de Luis Antonio Ribera, peintre académique s'il en fût. Leonardo Alenza, né à Madrid en 1807, semble néanmoins le seul véritable héritier du style et de la manière de l'auteur des *Caprices*. Son dessin spirituel et fin, son coloris riche et brillant rappellent Goya. Parmi les toiles de Leonardo Alenza que nous trouvons ici, toutes des portraits, la plus intéressante est incontestablement le sien propre.

Les écoles étrangères sont assez mal représentées à l'Académie, ce qui se comprend d'ailleurs, car ses collections ne constituent pas un musée, mais une simple galerie d'amateurs. Dans les écoles italiennes signalons du Dominiquin, posée dans un plat, une *Tête de saint Jean-Baptiste*, la barbe blonde crêpelée, la bouche douloureusement entr'ouverte; œuvre troublante, naïve et maniérée à la fois.

Pour quelle raison, dans ses salons trop exigus, l'Académie, qui possède tant d'ouvrages de premier ordre, a-t-elle donné une des meilleures places à un *Jugement de Pâris*, maniéré et froid, de l'Albane, dans lequel un paysage de grands arbres parsemé de rochers tient la première place où, en figures épisodiques, le fils de Priam, son troupeau de brebis à ses côtés, examine les trois déesses évoluant en poses plastiques, tandis qu'au dernier plan, Cupidon armé de flèches, apparaît dans les nuées ?

PAUL LAFOND.

(à suivre).



Photo Lacoste

P.-P. RUBENS. — LA VISION DE SAINT AUGUSTIN



GILSOUL. — MANNEKENSVERE-SUR-YSER
Musée de la Ville de Paris

LES ARTISTES BELGES EN EXIL

Si les ravages dont la Belgique a souffert nous étreignent douloureusement le cœur, il est un spectacle réconfortant entre tous : c'est le courage et l'énergie déployés par nos artistes dans les dures épreuves que nous traversons. A l'exemple de leurs frères en armes qui défendent âprement le dernier coin de leur territoire, ils opposent à l'envahisseur une indomptable résistance morale. L'ennemi a pu écraser la Belgique, il a pu détruire des monuments et des œuvres d'art sans prix, mais il n'a pas atteint l'âme de nos artistes, déterminés à reconstituer notre patrimoine artistique.

A mesure que montait le flot de l'invasion germanique, ceux que le devoir n'appelait pas dans les tranchées, et qui préféraient l'exil à la soumission, se sont dirigés vers la Hollande, vers l'Angleterre surtout, et, de là, rayonnèrent en France, en Suisse, en Italie... Ce fut, certes, un exode lamentable, les plus favorisés n'ayant pu emporter que le strict nécessaire, et bon nombre d'entre eux, échouant, dépourvus de tout, en terre étrangère...

Mais bientôt ils se ressaisirent ; depuis des siècles, les artistes flamands et wallons se sont volontiers expatriés et, sans rien perdre de leur originalité, ont fait fleurir leur art à Dijon, à Londres, à Rome, à Madrid, à Prague, à Versailles... Nos contemporains ne se sont pas montrés inférieurs à leurs glorieux ancêtres. Les premiers moments de consternation passés, ils ont regardé autour d'eux, accueillant avidement des impressions nouvelles, s'adaptant avec souplesse à un milieu qui, hier encore, leur était tout à fait inconnu.

Alors parurent dans les salonnets, dans les galeries, de modestes croquis, des pastels, des figurines en terre glaise — premiers tâtonnements de nos artistes dans leur nouveau domaine, et bientôt ce furent des œuvres plus importantes : des portraits, témoignages vivants de la gratitude des réfugiés pour leurs hôtes, des paysages ou des aspects de Londres, attestant combien puissantes furent les impressions ressenties par nos peintres en pays d'exil.

C'est un nouveau chapitre qui s'ouvre dans l'histoire de l'art belge, et, peut-être, de l'art anglais. Car il est incontestable que la vision franche et large de nos peintres, leur sensibilité aux jeux de la lumière et de la couleur, leur technique robuste, aient impressionné leurs confrères anglais ; dans

ÉMILE CLAUS. — LE CHÊNE (TEMPS GRIS), pastel

ces quelques mois ils sont même parvenus à révéler des beautés à peine soupçonnées, jusqu'à présent, par les artistes autochtones...

L'étude de ces influences réciproques serait, certes, des plus captivantes ; mais il serait prématuré de vouloir l'entreprendre dès maintenant. Nous nous bornons ici à en réunir quelques éléments, quelques images recueillies un peu au hasard, au gré des opportunités. Elles suffiront à montrer avec quelle ardeur nos artistes exilés préparent la résurrection prochaine de leur patrie.



VALERIUS DE SAEDELEER. — MATIN DANS LA VALLÉE OU CHANTE LE ROSSIGNOL (Pays de Galles)
(Appartient à M. Ernest Jones. — Londres)

Emile Claus, le peintre de la Lys, un des pionniers de l'impressionnisme en Belgique, est resté un artiste d'avant-garde malgré une carrière déjà longue. Ses pinceaux exaltent le soleil de Flandre, les couleurs claires, les atmosphères vibrantes. En Angleterre il a peint des floraisons de rhododendrons et d'azalées, des silhouettes fantastiques de chênes ou de sapins se découpant sur un ciel enflammé, les frondaisons luxuriantes des vallons de Hampstead et de Highgate. Une série de pastels attire spé-

cialement l'attention. Ce sont des impressions fugitives, des notations lestement couchées sur le whatman, devant les spectacles merveilleux qu'offre à tout œil sensible le ciel brumeux d'Angleterre. Nous en extrayons une impression de temps gris, au pays de Galles, où un chêne étend sur la nacre du ciel et des champs, la fine dentelle de ses branches dépouillées. — Apparenté à Claus par son origine et par ses tendances Albert Baertsoen manifeste un tempérament tout opposé. C'est un méditatif, un rêveur, qui a pénétré l'âme des vieilles villes flamandes. Il épie les reflets qui bougent dans la moire des canaux, il analyse la physionomie des façades devenues aveugles et caduques à force d'avoir vu passer des générations successives, il a sondé toute la tristesse des petites rues tortueuses qui ne mènent nulle part et où la vie s'écoule, silencieuse, sans ambitions et sans espoirs... A Londres, ce sont surtout les aspects lugubres de la cité monstre qui l'attirent. Il a interprété, en lithographie et en peinture, des chalands vides, amarrés sous la neige près d'un quai désert,

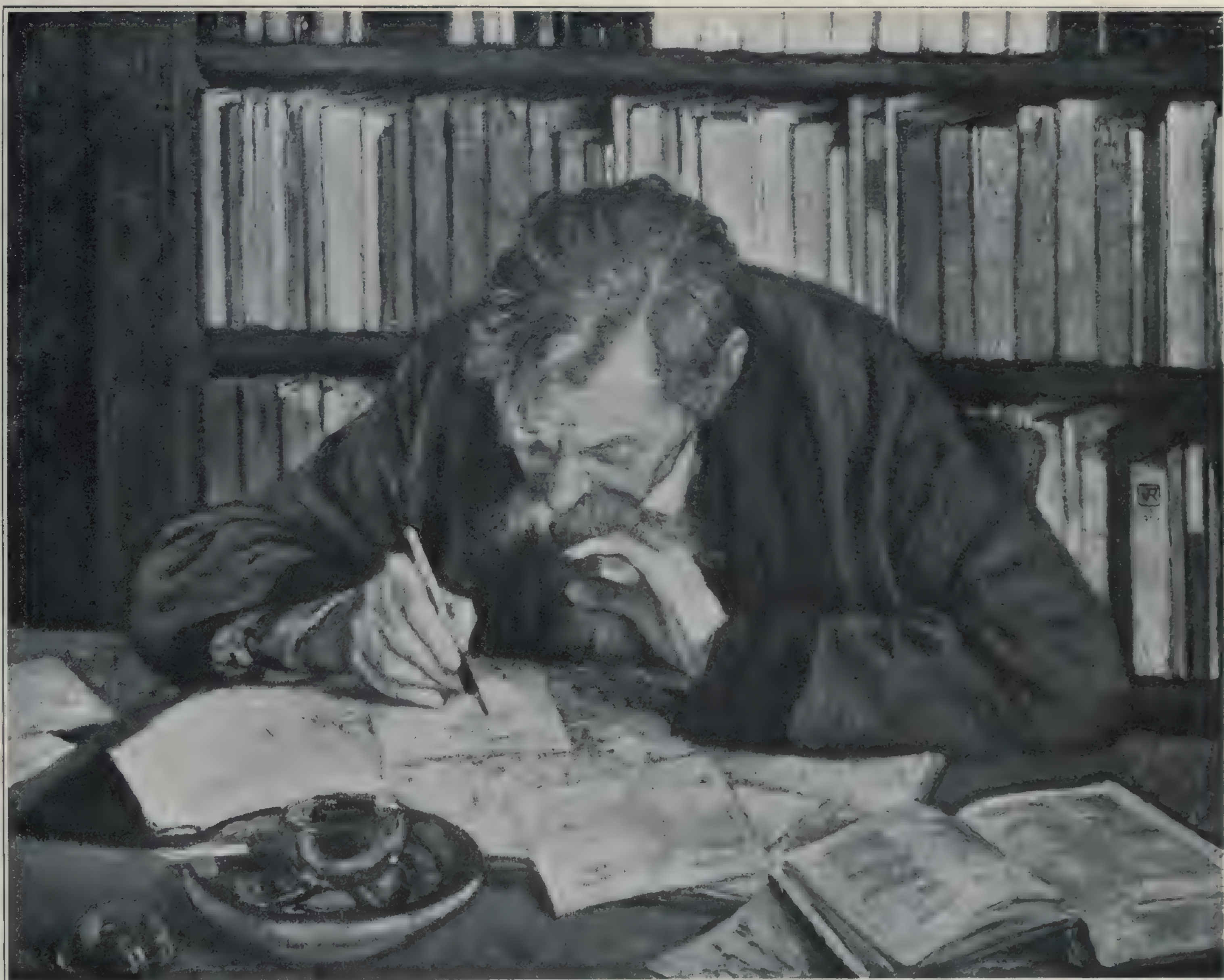


Photo Druet.

T. VAN RYSSELBERGHE. — PORTRAIT DE VERHAEREN

tandis qu'au loin s'élève un brouillard sale, jaune, impénétrable. Comme la plupart de ses collègues, il a subi la fascination de la Tamise, et dans la toile que nous reproduisons, il a peint un des ponts gigantesques qui la traversent. Cette construction massive, brutale, a quelque chose d'effrayant; on dirait l'entrée d'une géhenne, d'où s'échappent des fumées épaisses, tandis que, dans le bas, les eaux lentes charrient le résidu des égouts. L'impression est vécue et fixée en touches larges et nerveuses.

Victor Gilsoul, plus jeune, se rapproche de ces deux chefs d'école par un coloris savoureux et par une technique large et solide. Son réalisme est plus sensuel et plus immédiat; il ne recherche ni les impressions fugitives de Claus, qui s'évanouissent comme l'arc-en-ciel, ni les rêveries de Baertsoen, qui se prolongent mélancoliquement comme un crépuscule d'automne. Il aime les données simples, les visions nettes, brossées en pleine pâte, et à ce point de vue il s'apparente plutôt à Courtens. Dans ses paysages, rapportés de la région de l'Yser, nous aspirons à pleins poumons la bonne odeur de la terre flamande.



Photo Goupil.

DE GROUX. — PRISONNIERS ALLEMANDS

Le peintre Valerius de Saedeleer nous révèle un aspect bien différent de l'art belge. Paysagiste comme les maîtres dont nous venons de parler, il ignore, délibérément, les enseignements de l'impressionisme ; c'est un « primitif » ; dans des paysages aux horizons étendus, il s'attarde à détailler les arbres, les buissons, les maisons, avec une naïveté et une minutie qui frise parfois la sécheresse. Il s'est acclimaté sans peine dans ce beau Pays de Galles, dont il s'entend merveilleusement à rendre les ravissantes perspectives.

Passant au groupe des peintres de figures, nous mentionnons tout d'abord Théo van Rysselberghe, un des peintres belges les plus parisiens, dont les solides qualités de coloriste ne démentent pas la consonnance toute flamande de son nom.



Photo Goupil.

DE GROUX. — PORTRAIT DE Mme L...

Il sait envelopper ses figures d'une atmosphère lumineuse et vibrante. Son récent portrait de Verhaeren, que le Luxembourg a eu la bonne fortune d'acquérir, compte parmi les effigies les plus vivantes, les plus vraies qu'il ait laissées du grand poète, et constitue, par là, un document iconographique de premier ordre.

Charles Mertens compte parmi les artistes les plus notoires de l'école anversoise. Dessinateur précis et sûr, il s'est tour à tour essayé avec une égale maîtrise aux genres les plus divers, et il a maintes fois changé de manière. Mais son amour inné pour une peinture serrée, réfléchie, minutieuse, s'est affirmé plus fortement après chaque incursion dans d'autres domaines, et nous n'hésitons pas à dire que c'est alors qu'il a produit les œuvres les plus person-



JULES DE BRUYCKER. — LA MOISSON



Photo Goupil

T. VAN RYSSELBERGHE. — PORTRAITS

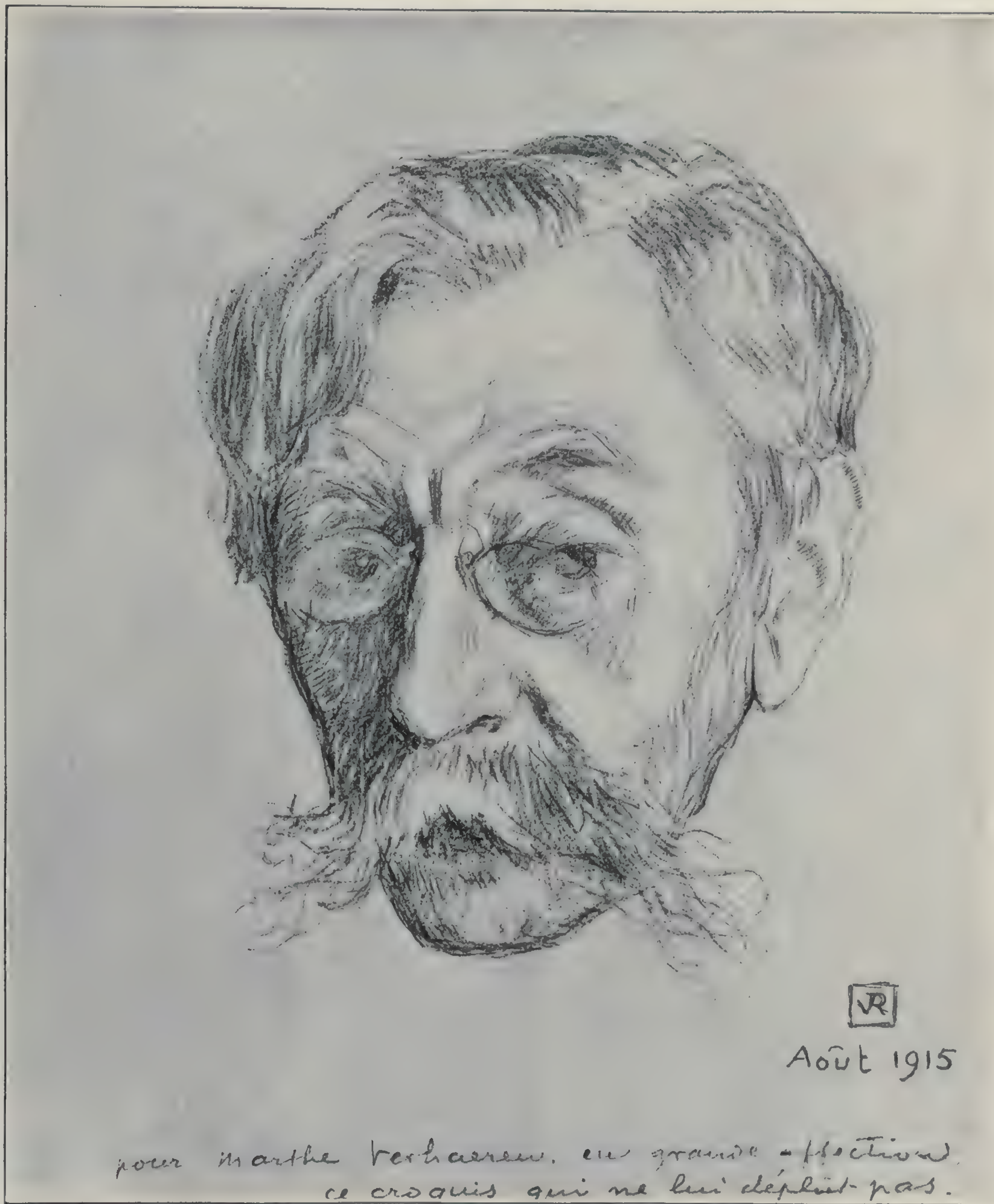


Photo Goupil.

T. VAN RYSSELBERGHE. — CROQUIS POUR LE PORTRAIT DE VERHAEREN



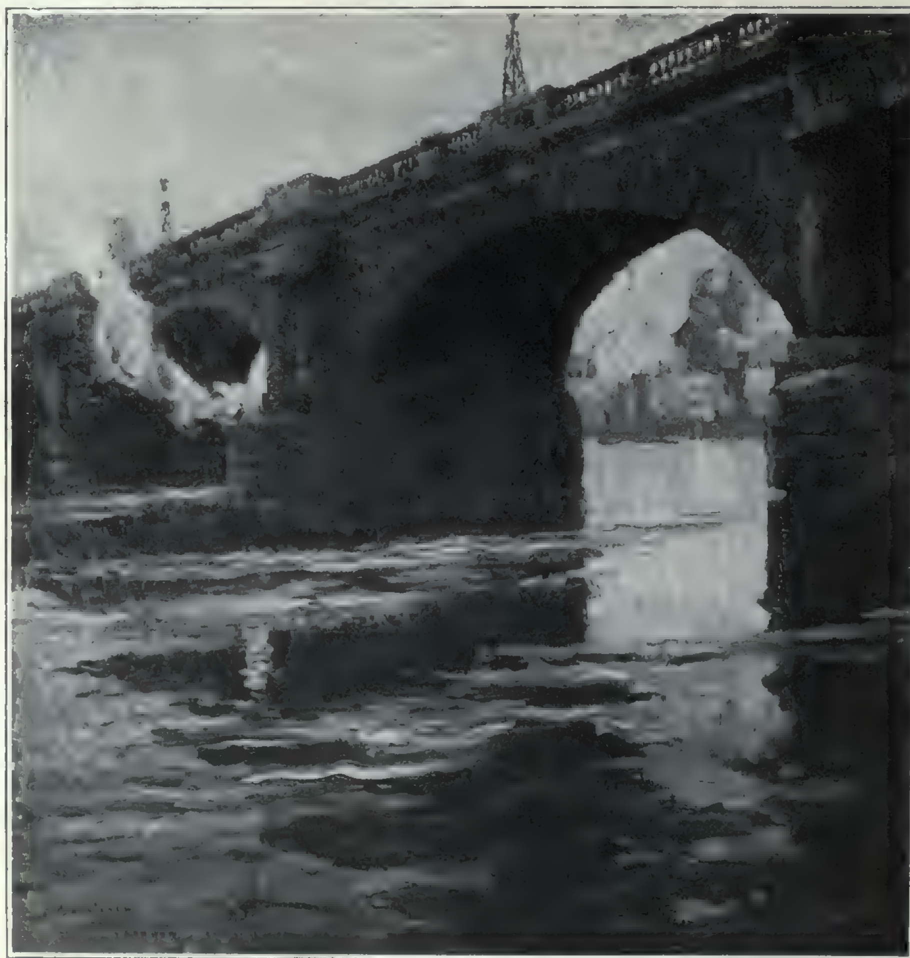
JEAN DELVILLE. — PORTRAIT DE Mme M. D.



CHARLES MERTENS. — PORTRAIT DE Mme L. H. H.

nelles et les plus captivantes. Tels sont les portraits des dernières années, où l'artiste affirme pleinement ses admirables ressources d'observateur, de coloriste et de technicien. En Angleterre il esquissa quelques paysages et dessina ou peignit plusieurs portraits. Le portrait de dame, reproduit ici, est d'une tonalité très claire, la peinture est légère et ne couvre même pas le panneau ; les accessoires sont détaillés avec amour mais sans aucune mièvrerie. La physionomie d'un réalisme saisissant, paraît révéler des affinités mystérieuses avec nos portraitistes « primitifs ».

Walter Vaes, un autre anversois, d'une génération plus récente, s'est réfugié en Zélande. Doué d'une facilité de travail et d'assimilation remarquable, il y produisit des portraits élégants et expressifs, des natures mortes d'un coloris opulent, et surtout des eaux-fortes où s'affirme de plus en plus une maîtrise incontestable. *L'Invasion des Monstres* nous apparaît comme une hallucination où des souvenirs d'aquarium se mêlent à des visions de cataclysme. A l'horizon on distingue les ruines d'Ypres, englouties, dirait-on, au fond des mers ; des poissons voraces évoluent à l'avant-plan, l'œil méchant, ouvrant d'invraisemblables gueules. L'imagination endiablée, la mordante satire d'un Jérôme Bosch se sont réveillées dans cette estampe, qui dit toute la haine, tout le mépris de l'artiste pour



A. BAERTSOEN. — WATERLOO BRIDGE, LONDRES

PIERRE PAULUS. — FUNÉRAILLES DE GUERRE

les envahisseurs de son pays.

Les tendances idéalistes et la grande peinture décorative sont représentées en Belgique par un groupe, dont Jean Delville est le chef. La guerre l'a surpris lorsqu'il terminait d'importantes compositions symboliques au Palais de Justice de Bruxelles. L'exil n'est guère favorable à l'exécution de travaux de cette envergure ; aussi s'est-il appliqué surtout, en Angleterre, à l'exécution de portraits, où s'affirme ses qualités de psychologue et de praticien ; nous en choisissons un des plus complets et des plus expressifs.



RIK WOUTERS. — FEMME DEVANT LE CAMP D'INTERNEMENT (Hollande)

On pourrait rattacher Henry de Groux au groupe dont nous venons de parler, si la verve exaltée et impatiente permettait une classification quelconque. L'illustrateur visionnaire de l'épopée napoléonienne était admirablement préparé pour traiter des épisodes de la grande guerre ; il a largement exploité cette veine, — on pourrait presque lui reprocher d'en avoir abusé ; sa peinture devient parfois hâtive et conventionnelle, mais comptera néanmoins parmi les produc-



GILSOUL. — LES ARBRES DE LA COTE FLAMANDE (NIEUPORT)
(Appartient à M. Michilssens)

tions les plus marquantes conçues sur les champs de bataille.

Mentionnons hors de pair l'aquafortiste gantois Jules de Bruycker. Cet interprète enthousiaste des âpres beautés de sa ville natale a retrouvé dans les vénérables collèges d'Oxford un souvenir de ce qu'il avait quitté en Flandre. Mais c'est surtout dans une poignante série de dessins et d'eaux-fortes, de dimensions considérables, que l'artiste donne toute la mesure de son savoir. Sa haine profonde pour l'oppresseur de son peuple, pour le dévastateur de son pays, a enrichi son art d'une éloquence pathétique. Ses scènes de la ruine d'Ypres déchirent l'air comme des cris de rage. Ses variations sur « la mort en Flandre » sont effrayantes comme les danses macabres du moyen âge. Il ne se contente pas d'à-peu-près ; sa satire est mordante et sa pointe, terriblement précise et experte, touche et fouille au vif les nerfs les plus sensibles de sa victime. Dédaignant les poncifs grossiers de certains caricaturistes — même célèbres — son art subtil et souple devient, entre ses mains, un instrument d'autant plus redoutable.



VALTER VAES. — L'INVASION DES MONSTRES

Pierre Paulus qui continue, en peinture, les traditions de Constantin Meunier, a exalté, à Londres, les beautés de la Tamise. Les ponts noyés dans un brouillard d'or et d'opale, les usines trépidantes et fumantes, les entrepôts monstrueux bordant le fleuve, voilà les sujets qui le tentèrent et dont



Photo Goupil.

STERCKMANN. — PORTRAIT

il a exprimé toute la grandeur farouche. Dessinateur par tempérament, comme la plupart de ses confrères wallons, il exécuta quelques lithographies inspirées des scènes de pillage et de dévastation dont il fut témoin au début de la guerre.

Gustave van de Woestyne excelle comme portraitiste : c'est avant tout la forme humaine qui l'intéresse. Dans les replis d'une physionomie, dans l'expression d'un regard, dans l'attitude d'une tête et d'une main, il déchiffre l'énigme de nos émotions, de nos douleurs, de nos regrets.

Mentionnons, enfin, parmi les derniers venus, M. Sterckmann, dont les natures mortes et les portraits sont pleins de promesses, et Rik Wouters, dont la mort récemment survenue en Hollande, où il était interné comme militaire, affligea profondément les amis de l'art belge. Peintre, sculpteur, aquafortiste, Rik Wouters s'était révélé une des personnalités les plus vigoureuses de la jeune école. Procédant à la fois de Vincent van Gogh, de James Ensor et de Rodin, ces influences majeures n'étouffèrent aucunement son originalité.

Moins favorisés, que les peintres, dont tout le bagage tient dans une boite, les statuaires ont la vie plus dure en terre étrangère ; pour eux, les occasions de produire sont plus rares, et l'installation dont ils ont besoin ne s'improvise guère. Et cependant nos sculpteurs, sont parvenus à créer, ne fût-ce que des œuvres de dimensions restreintes : statuettes, bas-reliefs, médaillons. Parmi eux, Victor Rousseau occupe la première place. Son raffinement extrême, son souci de la grâce et de l'élégance l'apparentent aux quattrocentistes florentins. Et cependant ses œuvres ont un accent bien moderne et bien personnel ; elles révèlent les douleurs et les aspirations d'une âme sensible, éprise d'idéal, qui s'abandonne volontiers à de douces rêveries. Son buste d'*Armène Ohanian* est d'une pureté toute classique ; mais aucun artiste ancien n'a cherché à saisir cette expression fugitive, qui passe comme une ombre, et qui est faite de souffrance, de résignation et de bonheur.

Nous terminons ici ces notes rapides, avec le regret de ne pouvoir les étendre, pour l'instant, à un plus grand nombre d'artistes. Mais elles suffiront à montrer que l'art belge, déraciné par la tourmente, n'a rien perdu de sa vitalité. Dans l'épouvantable catastrophe qui les a chassés, nos artistes sont restés égaux à eux-mêmes. Nous les retrouvons, dispersés aux quatre coins de l'Europe, mais poursuivant imperturbablement leur évolution artistique, recherchant et découvrant avec un instinct merveilleux les sites, les impressions, les harmonies les plus en rapport avec leur tempérament et transformant, stylisant la nature ambiante au gré de leur volonté. C'est qu'ils ne sont pas partis en apprentis mais en maîtres ; ils emportèrent avec eux des traditions fortes, garantes de leur originalité. A la plus formidable force brutale nos artistes opposèrent, simplement, la force intangible de l'esprit ; ils prouvèrent, une fois de plus, que c'est celle-ci seule qui compte dans l'histoire des peuples. L'heure approche où l'art belge reprendra racine dans le sol natal libéré, et refleurira en ne conservant de la crise que le souvenir d'un horrible cauchemar.

P. BUSCHMANN.



Photo Hélaire d'Arcis.

VICTOR ROUSSEAU. — BUSTE D'ARMÈNE OHANIAN



AQUILÉE — VUE GÉNÉRALE DE LA BASILIQUE ET DU CAMPANILE

AQUILÉE

UNE NOUVELLE VILLE D'ART ITALIENNE



Photo Alinari

CHAPITEAU DE LA BASILIQUE (XIIe siècle)

Parmi les villes que, dès le début des hostilités, les Italiens enlevèrent à l'Autriche, nulle plus qu'Aquilée ne peut s'enorgueillir d'un passé glorieux, de souvenirs historiques et d'œuvres d'art. Elle est presque inconnue des Français. Je souhaite que cet article donne à quelques-uns de nos archéologues et de nos savants le désir de l'étudier.

Dès qu'elle fut au pouvoir des Italiens, ceux-ci n'eurent d'autre souci que d'assurer sa protection ; et, pour veiller sur ses richesses artistiques, ils désignèrent Ugo Ojetti, l'un des meilleurs écrivains et critiques d'Italie, attaché comme lieutenant, depuis la déclaration de guerre, au grand quartier du général Cadorna. On devine ma joie quand le *Comando Supremo*, lors de la visite qu'il m'avait invité à faire sur le front italien, voulut bien désigner Ugo Ojetti pour m'accompagner à Aquilée.

La route, qui y conduit d'Udine, passe d'abord à Palmanova, la célèbre forteresse en forme d'étoile régulière, bâtie par les Vénitiens, à la fin du XVIe siècle, pour protéger la République contre les Turcs et les Impériaux ; longtemps ce fut, sinon la plus puissante, du moins la plus belle place forte du monde. Puis on franchit l'ancienne frontière et l'on pénètre en Italie désormais *redenta*. On traverse la petite ville de Cervignano, qui a débaptisé ses rues, dont les noms rappelaient par trop la domination détestée, et posé, sur la façade du Municipe, une plaque de marbre dont Gabriele d'Annunzio rédigea la pompeuse inscription.

Et voici, presque aussitôt après, se dressant dans la lumière blonde, le campanile autour duquel sont groupées les quelques maisons d'Aquilée. Ce bourg déshérité — auquel la guerre donne une vie factice — fut une importante cité, baptisée parfois du nom de « seconde Rome ». Avait-



INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE

(La mosaïque couvre tout le sol de la nef)

elle, comme on l'a dit, une enceinte de 22 kilomètres et 500.000 habitants? Je l'ignore. En tout cas, résidence favorite d'Auguste, camp de concentration de l'armée, station de la flotte, c'était une vraie capitale, la *splendidissima colonia* de l'Empire. Mais, ravagée par Attila, supplantée par Grado et Venise qui détruisirent la plupart de ses monuments pour construire les leurs, rejetée peu à peu à l'intérieur des terres par l'apport incessant des fleuves voisins, l'Isonzo et le Natisone, elle disparut presque entièrement de la carte.

∴

Aquilée a gardé, du temps de ses splendeurs, la cathédrale où l'on peut lire en quelque sorte les vicissitudes de son histoire. De la primitive basilique élevée par l'évêque Théodore vers 320, il ne reste guère que la magnifique mosaïque découverte il y a quelques années; en cherchant d'où venaient des infiltrations d'eau, les ouvriers mirent à jour, à un mètre environ au-dessous du sol de la nef, la plus vaste et la plus belle mosaïque du IVe siècle. Sur les premières fondations s'éleva, au début du XIe siècle, une église romane dont subsiste le chœur et les voûtes du transept; elle fut consacrée par l'évêque Popone en 1031. Après un tremblement de terre qui détruisit la nef, celle-ci fut reconstruite vers 1380; des arcs gothiques s'appuyèrent sur les anciennes



Photo Alinari.

MUSÉE D'AQUILÉE — UN PAON

(Fragment de mosaïque du IVe siècle)



CRYPTE DE LA BASILIQUE D'AQUILÉE

FRESQUES DU XII[e] SIÈCLE. — CRUCIFIEMENT ET DÉPOSITION DE CROIX



UN DÉTAIL DE LA MOSAÏQUE DE THÉODORE (IVe SIÈCLE)

colonnes dont on éleva les chapiteaux quand ce fut nécessaire. La renaissance vénitienne compléta la décoration, notamment par une fort belle chaire, dans le style des Lombardi, due au sculpteur Bernard de Bissone ; elle est placée devant le chœur, dans l'axe central de l'église. Le nouveau curé, qui est le savant archéologue Celso Costantini, directeur de la revue l'*Arte Christiana*, me dit combien cette disposition est agréable pour le prédicateur qui domine de face tout son auditoire.

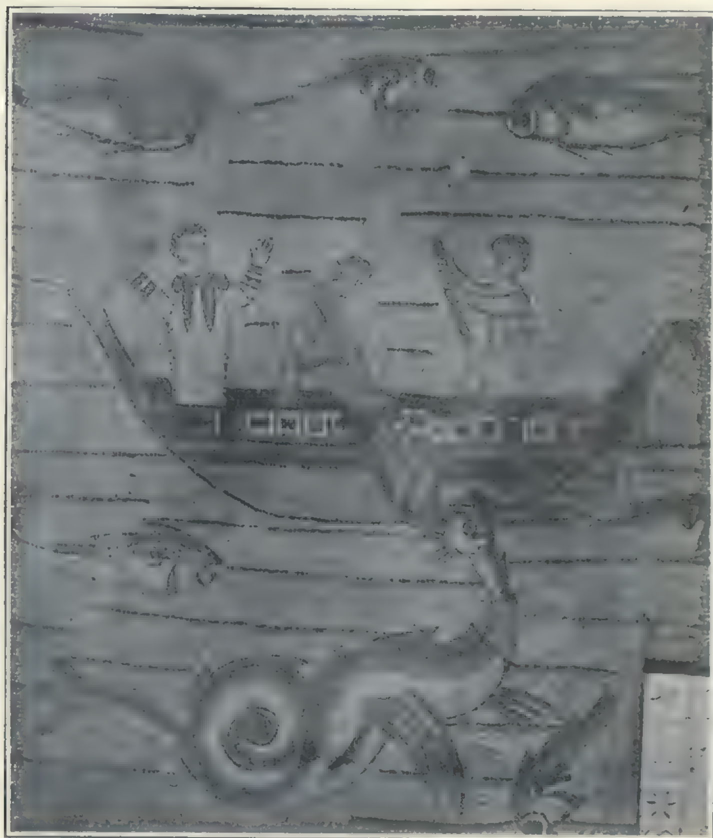
Les deux merveilles de la basilique sont la vieille mosaïque de la nef et les fresques de la crypte.

La mosaïque, dont une inscription glorifie la mémoire de l'évêque Théodore, peut être datée d'une façon certaine entre 320 et 330. Plus ou moins abimée lors du sac d'Aquilée par Attila, elle fut entièrement recouverte par les nouvelles constructions de l'évêque Popone qui exhaussèrent d'un mètre le sol de l'église. Après des siècles d'enfouissement, elle fut rendue au jour en 1909 ; les Autrichiens la restaurèrent assez maladroitement, en comblant les parties détruites au moyen d'une couche de ciment jaunâtre du plus triste effet. Puis, quelques semaines avant la guerre, un grave professeur tudesque fit ajouter, aux bases des colonnes, les socles dont les lourdes masses troublent les élégantes lignes de l'architecture. Ces trois escaliers de maçonnerie, qui raccordent le pied des colonnes au sol abaissé, rappellent les grossiers cubes des jeux de patience qui amusèrent notre enfance. L'ensemble de la mosaïque est une vaste composition divisée en nombreux compartiments, où les sujets, ainsi que les décorations qui les entourent, sont traités avec la plus grande variété et la plus amusante fantaisie. L'iconographie, comme dans les fresques des catacombes, exprime le triomphe du christianisme. C'est une œuvre de joie et d'enthousiasme. Beaucoup d'éléments païens servent encore aux ouvriers qui ignorent comment traduire les sentiments nouveaux. Nous reproduisons un fragment de l'une des scènes les plus curieuses : l'histoire de Jonas, avalé par un étrange monstre marin, puis rejeté à terre, symbole de la résurrection du Christ. Il faut particulièrement remarquer la figure de l'orant, qui, debout dans la barque, représente l'église catholique et relie l'antique légende hebraïque à la naissante religion.

Plus émouvantes pour nous sont les magnifiques fresques qui ornent la crypte ; ce sont les plus importantes et les plus précieuses de l'Italie septentrionale, surtout si, comme il semble, elles remontent au XIIe siècle. C'est la date que leur assigne don Celso Costantini qui les a longuement et minutieusement examinées. Encore byzantines de facture, elles annoncent l'art de Cimabué et des primitifs siennois. Avec quelle intensité les vieux masques expriment la passion! Certains accents, certaines attitudes évoquent nos artistes les plus modernes. Le nom de Maurice Denis vient naturellement aux lèvres. Je voudrais retourner à Aquilée rien que pour revoir plus à loisir les deux admirables scènes du *Crucifiement* et de la *Déposition de croix* dont nos lecteurs pourront se faire une idée sur les photographies reproduites. Quelle émotion dans la physionomie de la Vierge ! Mais plus extraordinaire encore est le groupe des saintes femmes, surtout dans la *Déposition*. Jamais visages ne reflétèrent plus tragiquement la grandeur du drame auquel elles assistent. Leurs quatre corps semblent n'en faire qu'un, serrés et dressés dans le même mouvement d'éperdue désolation.

***

A côté de l'église s'élève le campanile, au milieu des cyprès du cimetière. Entre les troncs noirs s'alignent les croix des soldats tombés dans les premières batailles. Le



PARTIE CENTRALE DE LA MOSAÏQUE DE THÉODORE (IVe SIÈCLE)
JONAS AVALÉ PAR UN MONSTRE MARIN



UNE DES PREMIÈRES MESSES DITE DEVANT LES SOLDATS ITALIENS PAR LE SAVANT ARCHÉOLOGUE CELSO COSTANTINI, CURÉ D'AQUILÉE

cadre est des plus émouvants et je comprends qu'il ait inspiré d'Annunzio, qui y prononça un discours le jour des morts de 1915. Pour compléter le décor, la ville de Florence, à la demande d'Ugo Ojetti, a envoyé des plants de lauriers et de rosiers qui mettent, près des arbres trop funéraires, leurs notes héroïques et sanglantes.

Une autre attraction d'Aquilée est le musée à la porte duquel on lit déjà : *Museo Nazionale*. On entre sous une colonnade qu'ombragent glycines, jasmins et vignes vierges. Des cyprès, des lauriers, des sapins, des magnolias complètent le cadre délicieux où l'on oublierait vite les horreurs de l'heure présente, si la canonnade proche ne rappelait à la realité. La tranquillité du musée endormi au milieu de son jardin fut troublée, il y a deux ans, quelques jours avant la déclaration de guerre. Le 27 avril 1915, des fonctionnaires autrichiens emportèrent six cents des plus précieux petits objets, ambres, bronzes, monnaies ; mais, pour ne pas alarmer la population, ils laissèrent en place toutes les sculptures, à l'exception du beau buste de l'impératrice Livie, dont nous donnons une reproduction. Malgré ces enlèvements, le musée reste très riche et plusieurs journées seraient nécessaires pour bien le connaître. Son charme est d'être local ; nul objet de provenance étrangère n'y est admis. Statues, tombeaux, médailles, bijoux, furent trouvés à Aquilée : cela donne une idée de l'importance de la cité sous Auguste, qui en avait fait une sorte de quartier général, d'où il dirigeait les opérations de ses légions contre les Germains. Etranges recommencements de l'histoire qui, à vingt siècles de distance, rapproche les quartiers généraux d'un empereur romain et d'un roi d'Italie, dans la même lutte éternelle des Latins contre les barbares du Nord. Les soldats qui tombent aujourd'hui sur le Carso dorment leur dernier sommeil près des monuments funèbres des légionnaires impériaux.

GABRIEL FAURE.



Photo Alinari

MUSÉE D'AQUILÉE. — BUSTE DE L'IMPÉRATRICE LIVIE (1er SIÈCLE)
(Emporté par les Autrichiens)



Photo V. Goloubew. — Expédition 1911.

LES SEPT PAGODES. — CÔTÉ DE COROMANDEL. — INDES

LE ROCHER SCULPTÉ DE MAVALIPURAM [1]

A une cinquantaine de kilomètres au sud de Madras, sur une étroite bande de terre, entre le golfe de Coromandel et le canal de Buckingham, s'élèvent, comme les vestiges d'une ville abandonnée, une série de monuments : rochers sculptés, caves creusées dans la montagne, petits temples la plupart monolithes. Depuis le XVIIIe siècle constamment visité, cet ensemble est peut-être, parmi les productions de l'art hindou, celui que découvrent le plus grand nombre de voyageurs, étonnés et séduits.

Le lieu où gît cette ville pétrifiée est connu sous le nom des Sept Pagodes *(Seven Pagodas)*. Les navigateurs lui donnèrent ce qualificatif, du reste tout à fait impropre, parce que, du côté de la mer, on semble apercevoir sept pagodes dressées. Le nom du site lui-même brille par son imprécision. Il a subi quantité de variantes orthographiques. Une des plus récentes est Mavalipuram.

Parmi les monuments épars, sur un sol rocailleux ombragé de palmiers au delà desquels brille la mer infinie, il en est un qui suscita sans répit la plus grande curiosité et la plus vive admiration : un rocher mesurant environ trente mètres de longueur sur neuf mètres de hauteur, accoté à un petit temple souterrain et recouvert sur sa face, de la base au sommet, de figures sculptées.

Une fente naturelle, dont la partie supérieure a été murée par les soins de l'*Archæological Survey* pour éviter que les pluies torrentielles de l'époque des moussons ne finissent par dégrader le monument, le divise en deux parties sensiblement égales. Cette fente est le centre de l'action, c'est vers elle que se dirigent tous les *êtres* que le ciseau des sculpteurs du temps des Pallavas fit surgir de la pierre. Nous assistons à une sorte d'évocation où les génies imaginaires, mêlés aux hommes, entraînent après eux tout le règne animal.

Et d'abord, dans cette fente elle-même, l'occupant en entier, un peu en retrait et vigoureusement plaquée d'ombres aux heures de plein soleil, c'est une vision du monde venimeux des cavernes : un cobra, puis le surmontant, et l'un au-dessus de l'autre, la Reine et le Roi Serpent, coiffés tous deux de la mitre derrière quoi se déploie, comme une palme, une sorte d'auréole formée des capuchons gonflés de sept najas.

C'est vers eux que l'action paraît converger ; c'est vers cette fente que se dirigent à la fois les génies volants des registres supérieurs et les éléphants colossaux qui, à gauche, semblent en quelque sorte soutenir de leur masse tout ce grouillement fantastique. Presque tous les ascètes en prière regardent de ce côté; ainsi font les animaux mêlés aux hommes : singes attentifs, assis sur les anfractuosités du roc, lions trapus aux crinières frisées comme celles de leurs ancêtres sassanides. Mêlés à des génies qui accourent genoux ployés, comme volant et portés par d'invisibles nuages, on trouve les sirènes des mythologies hindous, les *Kinaras*, participant, comme leurs sœurs grecques, de la femme et de l'oiseau, et dont les musiques et les chants ensorcellent. Il y a là comme une volonté de résumer l'univers, d'exprimer, dans un sentiment de méditation respectueuse, l'image de l'âme universelle dont sont émanés les êtres et les choses.

D'un côté de la fente, à gauche est une scène que l'on devine d'importance capitale et traitée de façon à attirer invinciblement le regard. On voit que l'artiste mit à cet endroit le centre de l'action. Là, un personnage mitré, dont

(1) Les photographies qui illustrent cet article ont été apportées des Indes par M. V. Goloubew, lors de son expédition archéologique, en 1911.

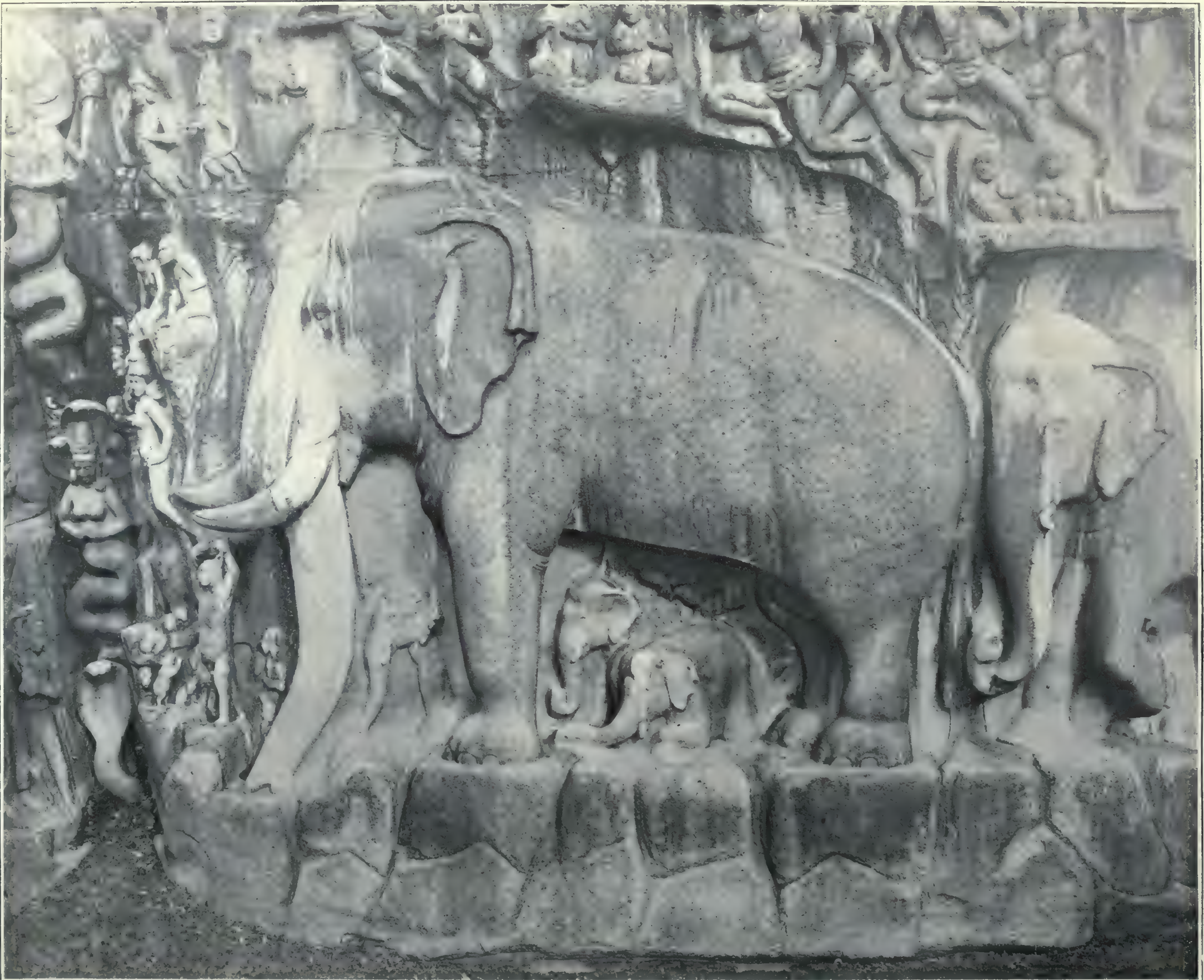


Photo V. Goloubew.

LE ROCHER DE MAVALIPURAM. — PARTIE DE GAUCHE

Expédition archéologique de M. V. Goloubew 1911



Photo V. Goloubew.

LE ROCHER DE MAVALIPURAM. — PARTIE DE DROITE

Expédition archéologique de M. V. Goloubew 1911

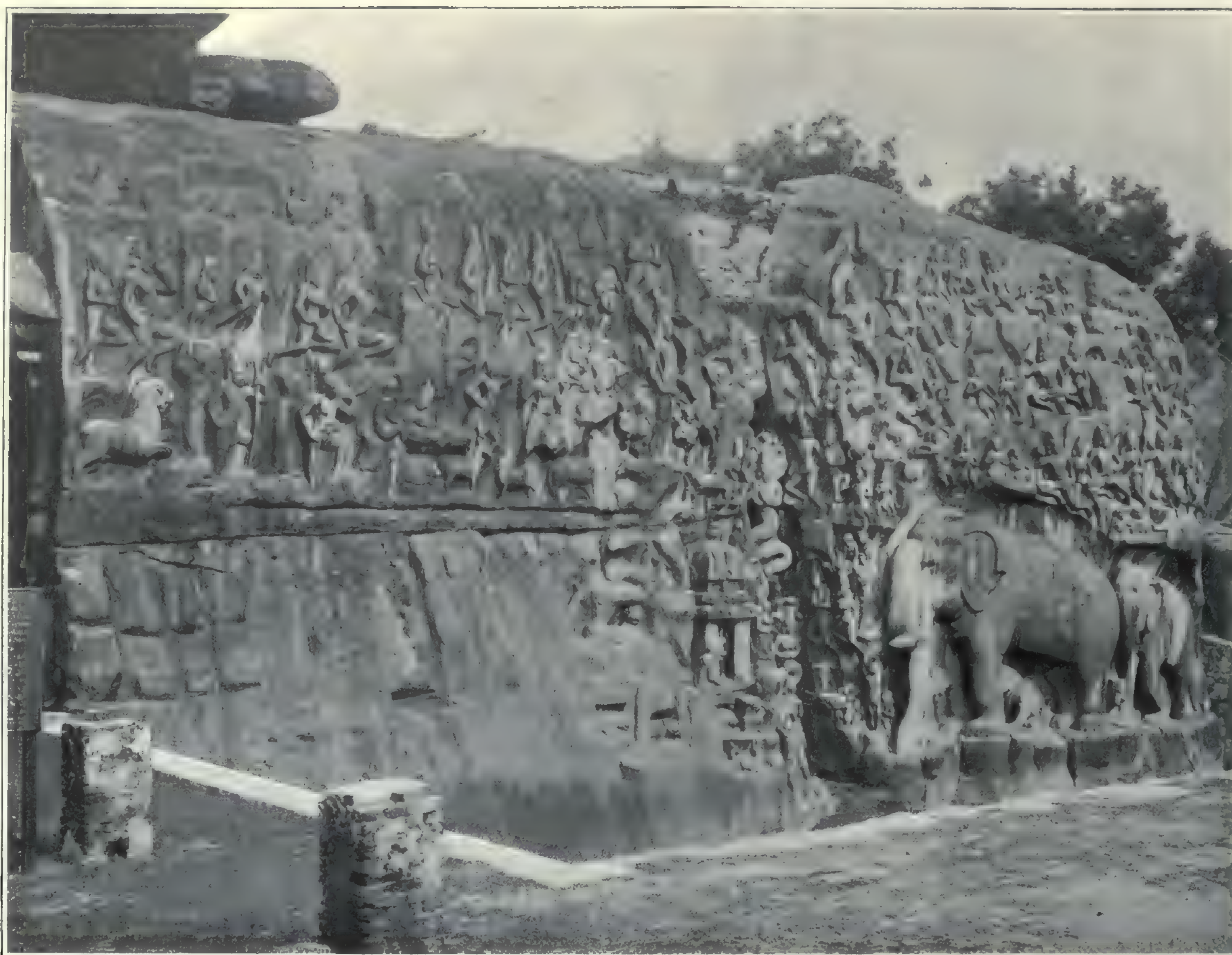


Photo V. Goloubew. — Expédition 1911.

LE ROCHER SCULPTÉ DE MAVALIPURAM

la haute taille suffirait seule à affirmer la divinité, s'il n'était muni de quatre bras et ne *portait* quelques attributs divins, tend l'une de ses mains vers un ascète, décoré comme lui du cordon brahmaniane. Ce dernier, debout sur une seule jambe, les bras réunis au-dessus de la tête, garde l'attitude traditionnelle aujourd'hui encore familière aux yoghis. Des nains grotesques escortent le Dieu. Immédiatement au-dessous, face aux éléphants colossaux, un second ermite, vu de profil, se tient assis dans une méditation profonde devant un petit temple, sorte de *ratha* de style dravidien. Lui aussi regarde vers la fente ténébreuse.

Quel est le sujet de cette gigantesque composition?

Une récente communication de M. V. Goloubew devant la Société Asiatique a mis fin à toute incertitude. M. Goloubew et M. Jouveau-Dubreuil, professeur au collège de Pondichéry, ont eu l'idée de rapprocher la scène d'un autre épisode du Mahâbhârata relaté aussi dans le Râmâyana; celle où le roi Bhagiratha, après un ascétisme millénaire, obtint de Civa l'accomplissement de ce miracle que « les dieux à l'éclat immense vinrent en foule » contempler, la descente de la Ganga sur la terre.

Nous avons ici tous les personnages de la scène : Civa, le roi-pénitent Bhâgirata, les Dévas, les Rishis, et autres divinités, les Serpents et les Apsaras, ainsi que « les animaux aquatiques » et jusqu'au fleuve lui-même dont les nagas indiquent la route. « Quant à l'orage du poème, l'artiste de Mavalipuram en a laissé le soin à la nature même, qui, lors de la mousson du Nord-Est, environne le rocher de ses nuages et de ses éclairs » (1).

Et il faut admirer l'ingéniosité des artistes qui, d'un accident naturel, d'une érosion verticale par où les eaux, à l'époque des grandes pluies, coulaient en cascade bruyante, ont su tirer un si merveilleux parti. Le génie mystique et rêveur de l'Inde s'affirme victorieusement dans un poème où l'analyse permet de saisir quelques éléments étrangers, mais étrangers dans leur forme et devenus nationaux par l'esprit qui les anima.

L'exemple qu'ont laissé les artistes inconnus de Mavalipuram, d'un roc entièrement sculpté et formant un tout se suffisant à lui-même est à peu près unique dans l'histoire de l'art. Sans doute, trouve-t-on en Asie, comme en Égypte, des temples creusés dans la montagne et dont les accès sont décorés de sculptures innombrables, sans doute, les Sassanides ont-ils taillé à même la pierre le fameux pilier de Takht-é-Bostân, mais là, nous avons des édifices à destination déterminée, ici un tableau délimité par la volonté du sculpteur, tandis qu'à Mavalipuram les Hindous du VIIe siècle assujettirent leur composition à un élément naturel, cet élément formant la partie principale et comme le premier thème d'un sujet où ils surent montrer un sens du pittoresque, une entente de la composition, une science du modelé et de la forme qui ne le cèdent en rien à ceux d'œuvres célèbres des belles époques de nos régions occidentales.

RENÉ JEAN.

(1) V. Goloubew. Communication à la Société asiatique, juin 1914

GOUPIL et Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie Manzi, Joyant et Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

Nº 159 LES ARTS 1917

L'ACADÉMIE SAN FERNANDO

A MADRID(1)



Du Napolitain Andrea Vaccaro, voici un *Saint visitant une prisonnière* enchaînée, commune et sans consistance, comme d'ordinaire, ses productions ; aussi ne comprend-on guère que Vaccaro ait, un temps, été considéré comme le premier peintre de son pays. Cette gloire lui fut ravie par Luca Giordano dont voici une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, sans grand caractère et une esquisse d'une *Fuite en Égypte*, où des anges occupent le haut du tableau, autrement intéressante et spirituelle. Fa Presto brossait des ébauches bien supérieures à ses grandes machines.

On connaît deux Magnasco : tous deux nés à Gênes, Stefano Magnasco, en 1635, Alessandro Magnasco, en 1681. Est-ce au premier ou au second, — nous n'en savons rien, — qu'est due cette diabolique peinture d'une assemblée de démons, en robes de moines, présidée par l'un d'eux, caché comme ses compagnons, sous le froc et assis sur un crâne? Ces êtres sinistres au visage abrité sous leur capuchon et dont on ne voit que les yeux en vrille, sortant d'orbites hideuses, aux pieds et aux mains de squelettes, se tortillent et se contorsionnent à l'envi, dans une demi-obscurité livide. Certains ne voudraient voir, dans cet étrange tableau, qu'une confession de moines coupables proclamant leur iniquité à haute voix, devant leurs frères. — Il cavaliere Pompeo Battoni est représenté ici sous ses deux aspects de peintre de grandes machines et de portraitiste. Voici d'abord de lui un *Martyre* de sainte sur un bûcher, dont le bourreau s'apprête à trancher la tête, tandis que des anges descendent du ciel lui apporter la palme des élus ; puis deux portraits : l'un, d'un élégant jeune seigneur anglais, les cheveux poudrés, le bras gauche appuyé sur une colonne, le chapeau à la main ; l'autre, d'un gentilhomme espagnol, *don Manuel de Roda*. Enfin de Gian Battista Tiepolo, signalons une *Tête de turco de Fundachi* traitée avec sa facilité et sa liberté coutumières.



R. MENGS. — PORTRAIT DE LA MARQUISE DE LLANOS

Les écoles des Pays-Bas sont un peu mieux partagées que celles d'Italie.

Le vieux Martin de Vos figure ici avec une *Descente de Croix* sèche et dure, aux personnages démesurément allongés, mais ne manquant pas de caractère. Rubens, avec deux importants ouvrages : une *Vision de saint Augustin* et *la Chaste Suzanne* et les deux vieillards.

La *Vision de saint Augustin* représente au milieu de la composition, le futur évêque d'Hippone, une couronne de cheveux autour du crâne, le visage barbu, en vêtements de religieux, agenouillé sur un in-folio ; à sa droite apparaît le Christ à demi nu, tenant sa croix ; à sa gauche, la Vierge pressant son sein. Si l'on n'était averti, si le Sauveur ne portait l'instru-

(1) Voir *Les Arts*, nos 157 et 158.

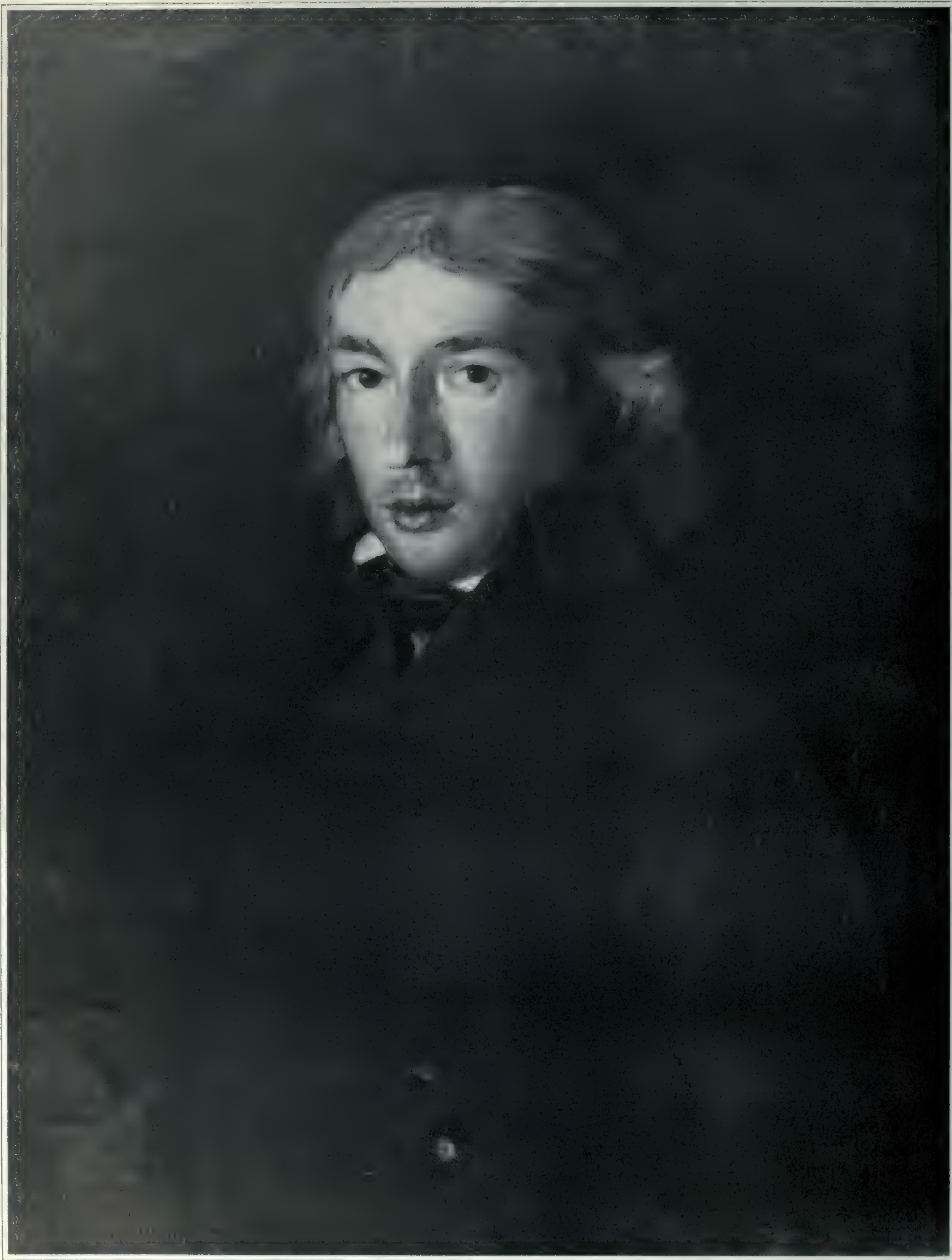


Photo Moreno

GOYA. — PORTRAIT DE L. FERNANDEZ DE MORATIN



GOYA. — L'ENTERREMENT DE LA SARDINE

ment de son supplice, on ne saurait qu'il s'agit du Christ et de sa mère se manifestant, d'une façon visible, au fils de sainte Monique, d'autant plus que celui-ci, les yeux levés vers le ciel, semble étranger à ce qui se passe à ses côtés.

Dans *la Chaste Suzanne*, l'héroïne biblique assise auprès d'une fontaine de pierre, dans un parc, essaie de se garantir des entreprises des deux vieillards.

Bien entendu, il ne faut chercher dans ces deux toiles ni la gravité, ni l'austérité des peintres de la péninsule ; mais la fertilité d'invention, la richesse de colorations particulières à Rubens. Malgré tout, dans ce milieu castillan, la *Vision de saint Augustin* et surtout *la Chaste Suzanne*, avec ses exubérances de formes, ses chairs grasses et débordantes, étonnent et scandalisent presque.

Gardons-nous de négliger, de Gaspard de Crayer, un portrait en pied de grand seigneur ou de prince de la cour



Photo Lacoste.

P.-P. RUBENS — LA CHASTE SUZANNE

de Philippe IV, les cheveux blonds mêlés de quelques fils blancs, long, maigre, distingué, le bâton de commandement dans la main. Malgré ses réelles qualités, auprès des portraits des maîtres espagnols, cette effigie semble presque lâchée.

Arrivons à une production curieuse d'un autre Flamand assez peu connu, Peeters Snayers, né à Anvers en 1592, mort à Bruxelles en 1667, qui avait été élève de Vrancx et fut le maître de Van der Meulen. Cet artiste fut employé par Philippe IV à reproduire les victoires de ses troupes dans les Pays-Bas, ainsi que les épisodes de ses chasses dans les Castilles. La toile de l'Académie est l'effigie d'un



Photo Moreno.

GOYA. — PORTRAIT DE J.-L. MUÑARRIZ

caporal du génie de l'armée espagnole au siège de Breda, *Antonio Servas*. Le peintre l'a représenté debout en pied, une toque de fourrure commune sur la tête, vêtu d'une souquenille sombre, à la main, une pique munie à son extrémité supérieure d'une mèche. Il a plutôt l'air d'un vagabond que d'un soldat; le fond de la toile consiste en un verdoyant paysage à l'horizon bas, laissant deviner une ville dans le lointain.

Finissons-en avec les écoles des Pays-Bas en notant un *Intérieur de cabaret*, par Corneille Saftleeven, né à Rotterdam en 1609 ou 1612, qui fait penser à D. Teniers.

A l'école allemande appartiennent seulement deux toiles. La première, de Hans Mielich, né à Munich en 1515, mort dans la même ville en 1573, élève et imitateur d'Albert Dürer, figure une petite *Présentation au temple*, d'un dessin archaïque et d'une coloration presque monochrome; la seconde, de Raphaël Mengs, laissant de côté un double de son propre portrait, est l'effigie de *la marquise de Llanos* en costume de Maja, œuvre pondérée, sans défauts, mais aussi sans qualités. Si le modèle, sous ce piquant costume, avec son minuscule toquet sur l'oreille, les cheveux dans la résille, la taille enfermée dans la basquine, le loup qu'elle vient de retirer de son visage à la main, à côté de son perroquet juché sur la grille du balcon où elle se présente à nous, avait posé devant Goya, quelle merveille le maître n'aurait-il pas produit!

Est-ce pour jouer un mauvais tour à Mengs que le portrait de la *marquise de Llanos* a été placé en pendant de celui de *la Tirana*?

Terminons cette revue par celle de quelques productions de l'École française. Jean Ranc, né à Montpellier en 1674, mort à Madrid en 1735, venu de bonne heure en Espagne, est représenté ici par deux effigies traitées dans un bon sentiment décoratif; d'abord celle de son compatriote, le sculpteur *Robert Michel*, en perruque poudrée, vêtu d'un habit bleu, d'un gilet rouge brodé de dentelles, le jabot et les manchettes également de dentelles, la main droite sur la hanche, la gauche posée sur un buste de Niobé; puis le portrait d'un personnage à ample perruque, la figure spirituelle, en riche costume de velours, un cordon moiré d'ordre lui traversant la poitrine, le bâton de commandement à la main, s'enlevant sur un fond de paysage.

Jean Ranc disparu, Louis Michel Vanloo lui succède dans la faveur royale. De celui-ci, dont le Prado montre diverses effigies princières et surtout le grand tableau de la *Famille de Philippe V*, signalons ici une toile importante: *Vénus et Mercure* et un *Portrait de femme*. Dans *Vénus et Mercure* en avant de frondaisons touffues, la déesse svelte, des perles dans les cheveux, le bras droit dressé en avant, la gauche maintenant tant bien que mal de légères draperies, donne ses instructions à Mercure assis devant elle, des ailes aux chevilles et au chapeau qui lui couvre la tête, tandis que l'Amour, qui a abandonné à terre son carquois et ses flèches, à demi couché sur le dieu, écrit sur une large feuille de papier que celui-ci lui tend. Comme les toiles de Rubens, cette composition mythologique étonne par son sujet, son interprétation, sa coloration, comment dire? à fleur de peau. Pour le *Portrait de femme*, c'est celui d'une matrone d'une cinquantaine d'années fortement décolletée.

Il ne faudrait pas oublier Charles-François de la Traversé qui, quoique gentilhomme, ne crut pas déroger en faisant de la peinture. Élève de Boucher, envoyé à Rome avec une pension du roi, au bout de six années, il quitta l'Italie pour suivre, à Naples, le duc d'Osuna, ambassadeur d'Espagne, qui l'emmena à Madrid en qualité de secrétaire. On trouve ici de lui un curieux tableau représentant trois jeunes princes devant une table, en train de jouer.

Fragonard, — maître Frago, — n'est-ce point inattendu? figure à l'Académie avec l'esquisse d'une délicatesse exquise de son grand tableau du musée du Louvre: *Le grand prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé*. Inutile de décrire la composition qui figura au Salon de 1765 et qui avait été commandée à l'artiste par Louis XV pour être tissée à la manufacture des Gobelins.

PAUL LAFOND.





Photo Anderson

MURILLO. — LA RÉSURRECTION



JULES ROMAIN (d'après). — LES FRUITS DE LA GUERRE. — LA PRISE D'UNE VILLE
(Collection du Mobilier National)

FRUCTUS BELLI

Tapisseries d'après les cartons de JULES ROMAIN

Lorsque Jules Romain fut obligé de s'enfuir de Rome, condamné à mort pour une illustration des sonnets de l'Arétin, son jeune maître et ami Raphaël Sanzio était mort depuis quelques années. Sans quoi, le divin peintre des fresques du Vatican eût intercédé en faveur de son meilleur élève, et Clément VII — un Médicis — n'aurait pu que suivre la tradition de ses prédécesseurs toujours pleins d'indulgence envers les artistes. Jules II n'allait-il pas chercher à Bologne le fier Michel-Ange qu'il avait rudoyé et qui s'était sauvé de la Ville Eternelle. Clément, d'ailleurs, ne pardonna-t-il pas un meurtre à Benvenuto Cellini, lorsque le grandiose orfèvre lui présenta un bouton de chape au milieu duquel Dieu le Père était assis sur un gros diamant supporté par de petits anges ? Admirable époque vraiment où les grands artistes, traités en enfants gâtés, se brouillaient et se raccommodaient avec leur pape et leurs seigneurs.

Mais Jules Romain sait qu'un prince éclairé le recevra avec magnificence et le gardera. Il va droit à la cour du marquis Gonzague, duc de Mantoue. Là, l'or et les encouragements ne lui manqueront pas.

Le testament de Raphaël confiait au Romain en 1520 — il avait alors 28 ans — l'achèvement de ses travaux en cours ; cette haute consécration le signala aussitôt aux rois et aux marchands. Les tapissiers de Bruxelles encore enthousiastes des *Actes des Apôtres* de Raphaël qui avaient obtenus tant de succès, supplièrent donc son élève et successeur de leur composer des modèles. Une *Histoire de Scipion* réclamée par François I[er] lui fut alors commandée. On lui garantissait une parfaite exécution, il ne devait pas s'inquiéter des couleurs, le peintre Bernard Van Orlay (1) s'en occuperait comme il sut le faire déjà pour les *Actes.* Jules Romain accepte, il aime les sujets de guerre, son mécène, le duc de Mantoue, ne l'a-t-il pas nommé le 5 juin 1526 grand-maître des fortifications de la ville, peintre-architecte, ingénieur *egregio* du duché ? (2).

Un critique italien n'est pas satisfait de ce choix : « On dirait, écrit-il, qu'une sorte de fatalité s'était attachée à cette pauvre ville de Mantoue, car au moment où expirait l'école *défectueuse* fondée par *Mantegna* (?), elle accueillait avec des transports d'admiration le cynique Jules Romain dont le pinceau dépourvu de véritable grandeur, était toujours incomparable quand il s'agissait de distiller le poison (cit. par Carlo d'Arco : *Giulio Pippi Romano*, Mantoue).

L'illustrateur des sonnets de l'Arétin, le peintre qui baisait dévotement les mains du poète : « *le bacio le mani* », (Lettre de Jules Romain à l'Arétin, 27 avril 1539) portera

(1) François I[er] paya cette suite 2000 écus d'or, somme énorme pour l'époque. La tenture comptait 22 pièces, ne mesurant pas moins de 120 aunes de cours. On attribue également à Jules Romain les cartons des *Triomphes de Scipion* conservés aujourd'hui au Louvre (Pinchart. *Les Tapisseries flamandes*). Malgré la surveillance de Bernard Van-Orlay, l'auteur des admirables *Chasses de Maximilien*, certaines licences étaient apportées et les types perdaient de leur noblesse, ils devenaient fréquemment lourds, vulgaires, presque communs.

(2) Après avoir achevé les fortifications de Mantoue, il fit des travaux d'endiguement qui préservèrent la ville des inondations périodiques du Pô et du Mincio, puis il opéra des dessèchements de marais.



JULES ROMAIN (d'après). — LES FRUITS DE LA GUERRE. — LA PAYE DES SOLDATS OU LA RANÇON. — LE PARTAGE DU BUTIN

(Collection du Mobilier National)



JULES ROMAIN (d'après). — LES FRUITS DE LA GUERRE. — L'ARRIVÉE DU GÉNÉRAL A SA TENTE OU LE CAMPEMENT, CAMPS ET POURVOYEURS

(Collection du Mobilier National)



JULES ROMAIN (d'après). — LES FRUITS DE LA GUERRE. — LA BATAILLE GÉNÉRALE OU CHAMP DE BATAILLE, PANSEMENT DES BLESSÉS
(Collection du Mobilier National)

longtemps le poids de son forfait (1). Ce livre que personne n'a vu, dont il n'existe plus aucun exemplaire au monde, lui vaudra souvent des jugements sévères.

Mais, poursuivons. Les cartons des *Fructus Belli*, nouvelle commande, sont expédiés à Bruxelles et les ateliers se mettent aussitôt à la besogne. Au XVIIe siècle, nombre de belles tentures des Flandres étaient répétées par ailleurs. Charles Ier d'Angleterre en faisait exécuter dans sa chère manufacture de Mortlake. Sous Louis XIV, les Gobelins et Beauvais qui manquaient de modèles depuis le nouveau règlement de prix de Colbert, en 1680, abandonnèrent ceux de Le Brun et copièrent en basse-lisse plusieurs tentures de la fabrique de Bruxelles appartenant au Mobilier de la Couronne (2). Les *Fructus Belli*, commencèrent la série.

On se servit de la tenture qui portait le n° 22 des tentures sans or du Mobilier de la Couronne, dit Maurice Fenaille : « Elle avait été donnée en présent à Mazarin, par Don Luis de Haro, au nom du Roi d'Espagne, lors de la conclusion de la Paix des Pyrénées ».

Cette tenture est décrite dans un : *Etat des choses non comprises en l'inventaire qui a esté faict par l'ordre du Roy des biens et effectz de laissez par feu Mgr l'Eminentissime Cardinal Mazariny, que S.E. a données et léguées à la Couronne et leurs Majestez, Mgr le duc d'Orléans, frère unique du Roy, et aux personnes cy-apres nommez, tant par son Testament que Codicile ès s'ixiesme et septiesme jour de mars dernier (1661).* Premièrement : « Une tenture de Tapisserie de Bruxelles à grands personnages, représentant les *Fruicts de la Guerre*, dessein de Jules Romain, en huict pièces layne et soie avecq ses bordures de grotesque, ayant de haulteur quatre aulnes et de cours cinquante cinq aulnes deux tiers.

« La première pièce représentant la *Paye des Soldats*, contenant six aulnes trois quarts. La deuxiesme, le *Disner du Général*, cont. six aulnes cinq sixiesmes. La troisiesme, l'*Arrivée du Général à sa tente*, cont. six aulnes cinq sixiesmes. La quatriesme, le *Siège d'une ville*, cont. sept aulnes et demy. La cinquiesme, la *Bataille généralle*, cont. dix aulnes deux tiers. La sixiesme, l'*Assault* et la *Victoire*, cont. six aulnes deux tiers. La septiesme, le *Chariot de Triomphe*, cont. sept aulnes et demy. Et la huictiesme, la *Récompense* et le *Chastiment*, cont. six aulnes deux tiers.

Le Musée du Louvre possède quatre cartons de Jules Romain, dont trois ayant servi de modèles pour cette tenture.

Dans les *Nouvelles Archives de l'Art français* (1879), M. Jules Guiffrey détaille les circonstances dans lesquelles ces cartons sont entrés au Louvre.

Le peintre anglais Richard Cosway les avait offerts à Louis XVI en 1786. Ils provenaient du pillage par les Impériaux en 1630 du palais des ducs de Mantoue ; un anglais, le chevalier Bonfield les trouva à Venise et les acheta pour les emporter à Londres, mais se ravisant, il les céda à Cosway. Le roi de France remercia largement le peintre anglais en lui faisant présent, deux ans après, de quatre tapisseries des Gobelins de la suite de *Don Quichotte* et d'un tapis de la Savonnerie, le tout estimé 16.870 livres. Les titres fournis par Richard Cosway sont les suivants : le *Triomphe de Camille*, la *Prise et l'Incendie de Veies, réduite en esclavage*, la *Fuite des habitants de cette ville*, une *Fête célébrée à Rome à l'occasion du triomphe de Camille.*

Il y a des différences parfois sensibles entre les cartons et les tapisseries, elles doivent être attribuées au peintre Bonnemer qui, de ce fait, figure pour 386 livres aux *Comptes des Bâtiments* (1685-1686).

Ces huit tapisseries copiées directement sur les tapisseries de Mazarin dans les ateliers de basse-lisse de De la Croix et Monzin coûtèrent 34.702 livres, elles furent livrées au Garde-Meuble de la Couronne et inventoriées sous le n° 155 des tentures sans or.

En 1789, elles étaient à Versailles. Inventoriées le 22 fructidor an II et inscrites sous le n° 3496 des objets non vendus à Versailles, on les prisa 10.800 livres.

En 1808 on estima 660 fr. trois entre-fenêtres avec leurs bordures (1).

Elles sont actuellement au Mobilier National, en assez bon état.

MAURICE VAUCAIRE.



LES FRUITS DE LA GUERRE. — LE PILLAGE (entre-fenêtre)
(Collection du Mobilier National)

(1) L'Arétin ne le lui cède en rien sous le rapport de la courtoisie : « Peintre illustre, Architecte unique ». Ainsi le traite-t-il dans une lettre datée de Venise.

(2) Voir le si complet ouvrage de Maurice Fenaille : « *Etat Général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours* et en particulier, sur le sujet de cet article, le tome II, pages 279 et suivantes.

(1) L'entre-fenêtres : l'*Incendie*, fut brûlée aux Gobelins en 1871.



JULES ROMAIN (d'après). — LES FRUITS DE LA GUERRE. — L'ASSAUT ET LA VICTOIRE OU L'INCENDIE
(Collection du Mobilier National)

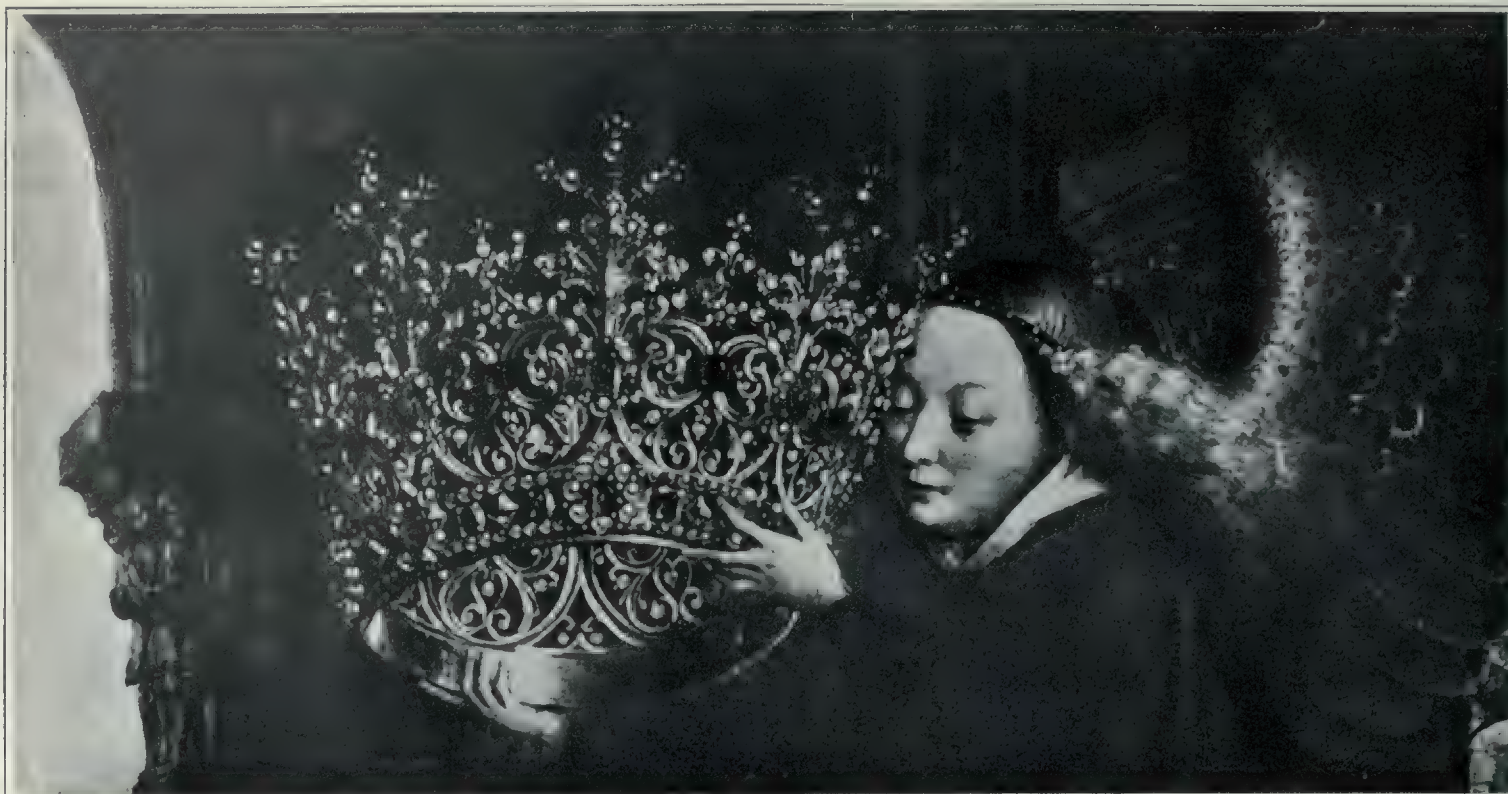


Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — FRAGMENT AGRANDI DE LA VIERGE AU DONATEUR. — LA COURONNE DE LA VIERGE L'ANGE ET LA FRISE HISTORIQUE

LA VIERGE D'AUTUN DE JAN VAN EYCK



On vient tard, semble t-il, à parler des Van Eyck et de la *Vierge au Donateur* du Louvre, après cinq siècles d'admiration constante, et cette étude serait vaine, s'il ne s'agissait que de redire, après tant d'autres, les hypothèses historiques que la vie, obscure encore, des deux maitres, leur a suggérées au cours du temps.

Mais, au début d'une recherche méthodique de la technique des grands peintres, rien ne pouvait mieux préluder aux éclaircissements qui peuvent en surgir, que de s'en référer, tout d'abord, aux leçons qui émanent de l'une de ces réalisations picturales d'autant plus merveilleuses, que l'art de peindre était à ses débuts et de consulter, dans les Van Eyck, les plus grands initiateurs de la technique moderne.

Nous prendrons donc, comme thème d'étude, cette *Vierge d'Autun* qui est donnée, ici, par fragments agrandis et d'ensemble, parce qu'elle est une œuvre à la fois très simple et très complexe et qu'elle apparaît comme la dernière en date des conceptions du plus artiste des deux frères, comme la réalisation technique la plus parfaite d'un art tout d'observation et de sincérité.

Jan van Eyck avait cinquante-quatre ans quand il entreprit ce petit tableau de deux pieds de haut (0,66×0,62) où il voulut résumer tous ses acquêts dans l'art de peindre. Selon la méthode que met en évidence, la petite esquisse de la *Sainte-Barbe* du musée d'Anvers, il a dû préparer son panneau à la colle et au blanc de craie ; après l'avoir fait poncer minutieusement par un élève, il a dû dessiner à la pointe d'argent, puis à l'encre de brou de noix, tout l'ensemble de sa composition dont les éléments principaux avaient été étudiés, d'autre part, sur des feuilles de papier, ou sur d'autres panneaux blanchis à la colle.

Son panneau étant encollé et toute sa composition minutieusement dessinée à l'encre sur le blanc poncé de sa surface, l'artiste a dû poser ses teintes principales, le rouge du manteau, en réservant des plis d'ombre, le ton d'or du brocart de Nicolas Rolin, puis l'à-plat de ce « *ton de chair* » qui variait selon les sexes et faisait l'objet de dosages réguliers. Tout cela esquissé, assez largement, en même temps que l'arcature du vestibule à contre-jour, comme nous l'apprend la préparation interrompue de la *Sainte-Barbe* du musée d'Anvers, où l'ébauche du ciel et du lointain nous donne sa leçon précise. Les couleurs sont en petit nombre. Les terres, ocre, sienne, rouge de Venise, les bleus de lapis et d'outremer, le noir de pêche ou de lie de vin brûlée, le cinabre, la garance, l'orpiment et le blanc de plomb composaient toute sa palette. Ses couleurs étaient broyées, selon les besoins, sur une plaque de porphyre, avec de l'huile de lin exposée au soleil, jusqu'à ce que sa consistance prit l'aspect d'une gelée semi-liquide.

La composition du panneau est d'une naïveté charmante. Il s'agissait de représenter l'hommage du Chancelier de Bourgogne aux pieds de la Vierge Mère et de prendre prétexte de ce thème, extrêmement banal à cette époque, pour créer une œuvre d'art précieuse et digne de la munificence du donateur.

La Vierge Marie reçoit chez elle le Chancelier et lui présente l'Enfant divin qu'il adore à genoux. L'audience est donnée presqu'en plein air, dans un vestibule formé de quatre

portiques trilobés dont l'un découvre un lumineux lointain de ville, de fleuve et de montagnes.

L'architecture de ce palais est très particulière. Au beau temps du style ogival, au moment même de la construction de l'Hôtel de Jacques-Cœur à Bourges, Jan van Eyck innove et introduit ici une formule architectonique qui procède à la fois de la tradition antique et de l'art roman influencé par cet *Art français* que Palladio, en voulant être injurieux, a dénommé, à tort, *l'Art gothique*. D'élégants arceaux surhaussés s'appuient sur des colonnes de marbre surmontées de chapiteaux d'une délicatesse extrême de construction et d'exécution picturale et perspective.



Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — LA VIERGE AU DONATEUR (vers 1435)

Musée du Louvre (62 × 66)

C'est ici le cas d'observer combien les hâbleries de Vasari sont démenties, en ce qui concerne les origines de la

Perspective, par la science profonde qui est dépensée dans ce petit panneau à une époque où Masaccio n'avait pas fait ses preuves et devait attendre de recevoir des Flandres, — c'est-à-dire des États de Bourgogne — les lois de la perspective dont il allait rêver à loisir. Voyez comme le point de fuite est pris à la hauteur des yeux du Chancelier et comme les ornements du pavé sont d'une justesse de mise en place qui ne peut-être dépassée ! Mais il y a une disproportion volontaire entre les personnages et le décor qui est à l'échelle de l'Ange, et non pas de la Vierge ni du Chancelier, dont le corps ne saurait passer entre les colonnes du portique. Cette exaltation de la figure humaine, très typique chez les van Eyck, donne une impression mystique extraordinaire dans l'*Annonciation* et dans la *Vierge du triptyque de Dresde*, isolée au centre d'un temple du même style que le beau dais de marbre de la *Vierge d'Autun*.

C'est à Vasari que les pays de langue française doivent d'être dépouillés des plus grandes trouvailles artistiques du XIVe siècle : l'*Art ogival* qu'il attribue aux Allemands, et la *Perspective* qu'il réclame, à tort, comme une invention florentine.

Un beau pavé en carreaux polychromes de marbre, alternés de mosaïque, complète l'élégance discrète de ce logis éclairé, par surcroît, par deux verrières multicolores et des fenêtres latérales aux verres lenticulaires maillés de plomb.

Pour indiquer que la Vierge reçoit chez elle, dans sa demeure, l'artiste a imaginé d'évoquer sur les pilastres du beau portique toute la tradition biblique, qui sert ici de témoignage à la divinité du petit enfant vénéré par le Chancelier. Voyez avec quel art discret et sculptural, le décorateur du palais de la Haye a conçu cette frise minuscule où la chute d'Adam et d'Ève, chassés du Paradis par l'Archange au glaive de feu, se continue par le sacrifice agréable et la mort d'Abel, puis par l'ivresse de Noé, au sortir de l'arche, écroulé au pied d'un cep de vigne, sous la risée de ses enfants. Tout cela est modelé dans ses plans, conçu en sculpteur de talent, mais exécuté par un maître peintre très sûr de ses valeurs et de ses moyens, nuançant déjà l'ombre plus sombre avec des délicatesses de pinceau et une transparence d'atmosphère que Rembrandt sut apprécier, puisqu'il possédait un van Eyck, lors de sa ruine en 1656.

La Vierge est une adolescente blonde, royalement vêtue de cette pourpre assombrie que Charles VII venait de disputer à son cousin d'Angleterre, grâce au secours de « la bonne Lorraine », qu'il avait cependant laissé brûler quatre ans avant. Les nattes défaites de sa chevelure retenues par un mince ruban de velours noir, s'étalent sur l'ample chape hiératique que des versets de *Laudes* ornent discrètement de leurs broderies d'or semées de gemmes et de perles. Parmi les souples ondulations des entrelacs de cette broderie, merveilleuse d'exécution et de mise au point rationnelle, on peut lire encore ces fragments de Laudes : « *Exaltata sum in Libano* », « *Affirmata sum in civitates* » ; ailleurs les mots, « *Thabor* », « *Lévi* », apparaissent parmi les craquelures que le mélange du noir et des terres a produites, dans la partie sombre du manteau de la Vierge-Enfant qui semble peint avec du cinabre, glacé de garance.

Son fin visage, sans beauté réelle, est peint très simplement sur un grand à-plat de *couleur chair*, soigneusement poncé avant les modelés délicats de ses ombres légères, blaireautées d'ensemble et reprises en glacis superposés, maniés d'un pinceau très fin, en poil d'écureuil. Le dessin des yeux modestement baissés, le pincement de la narine étroite, l'exiguïté d'une bouche de petit enfant, la pureté du front, la mollesse d'un menton en retrait, créent ce type virginal qui sera répété avec plus ou moins de bonheur par Hugo van der Goës, par Rogelet de la Pastoure, Memling et Quentin Matsys, mais qui appartient à Jan van Eyck, l'unique auteur de ce chef-d'œuvre.

Un petit Ange aux ailes ocellées soutient, au-dessus de la tête de la madone, une couronne d'orfèvrerie qui eût été trop lourde pour son front d'enfant et c'est une délicatesse de plus, à l'actif du peintre, de l'avoir disposée, ainsi, entre les doigts fluets de ce chérubin des Flandres dont Hyéronimus Bosch fera son profit dans ses *Jugements derniers* et dans *la Guerre des Anges*.

L'Enfant divin est franchement laid, comme si le Maître, ne pouvant embellir la vie, avait copié très péniblement ce petit corps malingre, au ventre ballonné qui ne fait guère honneur aux méthodes alimentaires de la jeune Mère. N'était le globe de cristal surmonté de la croix gemmée qu'il tient gauchement contre sa poitrine et le geste de bénédiction de sa dextre levée, rien ne rappellerait ce Jésus-Enfant que Raphaël devait diviniser sans aucun attribut, par la seule vertu du style, dans l'admirable *Vierge de Saint-Sixte* du Musée de Dresde. Son air maussade et absorbé, indiquerait plutôt qu'il absout le Chancelier Rolin de tous les « meschiefs » que le peuple des Flandres et de Bourgogne imputait à l'audacieux avocat qui s'était taillé, sur lui, une fortune si colossale que le duc Philippe avait dû lui dire : « Rolin, c'est trop! »

Jan van Eyck ne rêvait pas, et d'ailleurs, le temps était peu propice à la recherche spéculative de la beauté plastique; mais, avec quelle acuité de vision, avec quelle puissance d'observation il prend sa revanche en étudiant le dur visage du Chancelier qu'il évoque véridiquement, en traits sculpturaux, accusant les travers de son caractère, la cautèle, la ruse et l'âpreté au gain, mitigées d'énergie, de courage et de sincère dévouement aux intérêts de son maître Philippe.

A ce point de vue particulier, l'effigie du fondateur de l'Hospice de Beaune, de l'Ordonnateur des dépenses de la Chartreuse de Dijon n'est pas sans intérêt pour nous, quoique sa valeur d'art exclurait toute autre considération secondaire. Le personnage est court, râblé, à tête forte. La visibilité de la veine temporale, la patte d'oie au coin des yeux, l'absence sensible des grosses dents qui fait refluer la lèvre inférieure et plisse la peau des joues, les deux sillons profonds du cou, les méplats marqués aux abords de l'oreille, tout indique l'âge du Chancelier, coiffé comme un clerc d'église, rasé à la mode du temps très haut au-dessus des tempes, et qui semble porter perruque, tant la masse noire de ses cheveux n'adhère pas au crâne, dont le dessin précis oblique brusquement loin du contour extérieur des cheveux. Un semis de minuscules points bleus teinte la joue, les tempes, la lèvre supérieure et le menton aux endroits visités par le fer du rasoir, et jusque dans les modelés les plus fortements teintés par l'ombre transparente.

Un peu plus agrandie, cette effigie évoquerait déjà l'art puissant d'Hans Holbein par la fermeté et la simplification du dessin, malgré ces détails minutieux que ne dédaignait pas le Maître de Bâle, et qu'il a répété dans ces beaux portraits de Fitz Williams, de Richard Southwell, du duc de Norfolk et d'Amerbach.

Les mains jointes, un peu petites, suivant l'usage de ce temps, sont vraisemblablement très personnelles ; mais, étudiées séparément, elles s'emmanchent mal dans des avant-bras trop courts ; et c'est la tare assez singulière des œuvres des frères Van Eyck dont les seuls « *Adam* » et « *Eve* » du *Retable de l'Agneau* sont à l'abri de cette observation particulière, parce qu'ils sont dans un nu d'ensemble.

Le vêtement du Chancelier est un morceau de belle pratique, qu'aucun peintre n'a jamais refait, et qui semble mener du bout du pinceau la trame d'or en relief de ce brocart oriental, avec la même minutie que l'artisan condui-



Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — AGRANDISSEMENT DU PORTRAIT DU CHANCELIER ROLIN
ET DE LA RUE DU FAUBOURG DE WYCK A MAESTRICHT



Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — AGRANDISSEMENT DES CHAPITEAUX DE GAUCHE ET DE LA FRISE HISTORIQUE DE LA VIERGE D'AUTUN

sant fil à fil l'arabesque de soie et d'or mêlés, opposant son éclat discret à la teinte assourdie des fourrures. Carpaccio et les Bellini ont employé les mêmes étoffes et l'on a vu à l'*Exposition de la Toison d'or* à Bruges, avec des fragments originaux de ces brocarts anciens, un intéressant rapprochement photographique d'après des œuvres flamandes et vénitiennes indiquant une même source documentaire.

Mais, combien Jan van Eyck dépasse Carpaccio et les Bellini en science technique, en perfection de rendu et d'analyse, tout en étant leur précurseur, c'est ce qu'on pouvait étudier au Louvre même, avant la guerre, en confrontant ce vêtement du Chancelier avec ceux de la *Prédication de saint Étienne !*

Les fourrures, peintes si justement dans leur mollesse, et jusque dans les froissements du poil vers l'agrafe du col, opposent la surdité de leur couleur et de leur reflet, à l'accent métallique du tissu d'or que la trame de soie épaissit et veloute par places, suivant les exigences du beau dessin ciselé ; le missel, posé sur un coussin broché, porte un texte lisible en partie, peint avec quelle loupe primitive et quel pinceau plus fin qu'une plume à dessin ?

Mais, la merveille de technique, c'est ce clair décor, si profond, qui n'a que bien peu vieilli et s'est à peine craquelé, malgré l'action du temps, sur son support de bois sensible aux variations atmosphériques.

Des lointains bleus tremblent à l'horizon méridional, où des cimes de neige précisent cette époque printanière qui voit fleurir le lis, la pivoine et l'iris aux parterres de la Mère de Dieu. Dans la limpidité du ciel, on n'aperçoit aucun nuage et pourtant, le soleil ne projette d'ombre nulle part. L'air est pur, calme en sa tiédeur de mai. Sur cette coupe de lumière opaline qui chatoie de l'ocre au bleu, du vert au pourpre des toitures, l'azur pâle des premiers beaux jours s'éploie et se répand sur le fleuve tranquille dont le miroir double encore cette sérénité.

Un grand vol d'échassiers, merveilleux de valeur, de forme et d'exécution, accentue l'immatérialité de cet azur impondérable, qui n'est pas simplement un ton de bleu nuancé, mais, véritablement de l'atmosphère étudiée et rendue sensible par un travail délicat du pinceau, qui relie subtilement son émail aux lointains bleus, aux collines rousses et qui le laisse cependant mince et transparent sur les dessous laqués de blanc de la préparation du panneau à peindre.

Notons la délicatesse d'intuition picturale, qui induisit Jan van Eyck à choisir cet instant passager d'un bel après-midi de mai où le soleil déclinant tamise ses rayons au travers d'un nimbus léger qu'on ne voit pas, mais qu'on devine et qui, réduisant l'écart des valeurs entre la scène principale, et cette ville à contre-jour, en bannit toute ombre importune en l'inondant de blondeurs irrisées.

Ce paysage de légende, d'où monte vers la Vierge-mère un bourdonnement de cloches et d'oraisons, c'est la cité de Maëstricht qui en a fourni le thème. On a voulu y retrouver Autun, Lyon, puis Liége avant la destruction du Pont des Archers ; mais la confrontation de ce paysage avec les documents anciens et le plan actuel de Maëstricht ne peut laisser aucun doute sur l'intention du peintre qui a voulu évoquer ici, l'un des paysages familiers de son enfance, cette ville voisine de son grand village natal de Maaseyck qui fut le berceau de la peinture moderne.

Cette observation, qui est inédite, se vérifie sur un simple plan de guide qui permet de retrouver la ville ancienne dans ce clair décor, avec son pont meusien, barré pour le péage et la défense, par une barbacane à cinq tourelles fondée dans le lit du fleuve. Son faubourg de Wyck, à gauche, la montagne de St-Pierre en amont, couronnée d'un château, et le village de Hengem sur l'autre rive de la Meuse ; sa cathédrale St-Servais, placée de biais sur l'alignement du grand pont à neuf arches, l'Église Notre-Dame du XIe siècle, le Baptistère de St-Jean avec son campanile de deux cents pieds au-dessus du fleuve, l'ancienne église des Récollets et jusqu'à la Hel-Poort, tout se retrouve dans ce précieux lointain, lequel semble étudié du beffroi du Stadhuis actuel qui n'existait pas encore à cette époque.

La ville forte, hérissée de tours, ceinturée de remparts, apparaît ici, toute grouillante de cette animation terrestre et fluviale qui fut celle de ce « *Passage supérieur* » à travers la Meuse, reliant l'Allemagne aux Flandres, et amenant dans la vieille ville les cortèges princiers et les caravanes de marchands qui l'enrichissaient tour à tour.



Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — L'ENFANT JÉSUS, LE JARDIN CLOS ET LA VILLE DE MAESTRICHT
(Fragment agrandi d'un tiers)

Mais, c'est dans les détails précieux de cette merveille d'exécution picturale qu'il faut étudier la technique de ce paysage, si juste dans ses plans linéaires, si nuancé dans ses valeurs savamment amenées, jusqu'aux limpidités des arrière-plans de montagnes qui émergent du ciel par d'insensibles facettes d'empâtements transparents du même ton d'émail. Voyez au pied des montagnes, le dos incurvé des collines lointaines chargées d'arbres isolés ou groupés au bord des chemins creux ! Quelle justesse de construction dans les plans de ce sol microscopique, baigné d'air et cependant solide encore, en arrière des contre-forts qui enserrent la ville comme un verger montueux, coupé de ces pistes routières, animées de cavaliers et de piétons, et que Jan van Eyck a peintes, véridiquement, dans l'état de fondrières de la voirie de cette époque.

A la hauteur des mains du Chancelier, on peut distinguer, à droite, une large avenue parallèle au fleuve, dans laquelle des gens se rassemblent vers une hôtellerie avec des mouvements singulièrement justes et typiques, comme celui de la femme en cornette et en tablier, accompagnant un homme au pas lourd, qui suit lui-même un grand gaillard dont la marche, dominée par l'altitude du belvédère de la Vierge, est une merveille d'observation et de rendu. Plus loin, un cavalier caracole vers la petite place pour rejoindre un groupe de bourgeois causant sous les tilleuls.

Des cavalcades attardées passent le pont en toute hâte. Au delà de la barbacane, une chevauchée de huit seigneurs gravit l'arc élégant tendu vers l'autre rive par-dessus les sept arches de pierre, et l'on distingue nettement le pommelé d'un cheval gris, sa crinière, le chaperon de son cavalier. On pourrait préciser les nuances de robe des autres chevaux, dont les surcots de route des voyageurs coupent la tache baie ou blanche avec une justesse, une variété d'indications surprenantes, qui s'amplifient encore, dans les groupes des piétons se rangeant vers les parapets, où deux bourgeois se sont assis, face à la croix, pour voir passer la cavalcade.

Évidemment, cette conception du but de l'art, qui en fait un objet de haute curiosité, est très éloignée de notre idéal moderne, qui se contente d'une impression; mais qui pourrait critiquer la conscience, l'habileté professionnelle, le tour de force de rendu et de concentration qui fait tenir ce microcosme dans un espace que couvrirait une seule main ouverte? et qui pourrait en faire une copie fidèle aujourd'hui?

Avez-vous regardé l'attitude des deux suivants du Chancelier, attendant au dehors, l'achèvement de cette audience, et qui regardent par les créneaux du chemin de ronde, le va-et-vient de la cité et l'animation du fleuve? Et le jardin, étudié par un botaniste qui a su détailler, comme le fera plus tard le Vinci, chaque branche du lis, chaque rameau herbacé de pivoine, les corolles des hauts iris et la poussée des mousses entre les dalles du parapet?

Malgré la précision et le fouillé patient de ce paysage, l'œuvre reste simple et large de conception. A ne considérer que les reproductions agrandies que nous donnons ici, on aurait l'impression qu'il s'agit d'une peinture où les personnages pourraient être sur l'original en grandeur naturelle. Ce paysage n'apparaît pas tendu comme certains décors de Dürer qui s'en inspira manifestement, sans atteindre à cette ambiance heureuse et blonde, à cette perspective aérienne qui se nuance discrètement au delà des architectures et s'éloigne comme un reflet de miroir concave.

Certains détails, tels que le tabouret mauresque et le coussin de cuir cordouan, indiquent que Jan van Eyck avait rapporté d'Espagne des objets d'art dont il faisait son profit pour créer cette variété, cette recherche pittoresque qui indique toujours un esprit curieux.

La technique de ce fond merveilleux est à peine différente de celle d'une aquarelle légèrement gouachée; tout y est mené simplement, sans rehauts de couleur, sur une préparation très précise, dessinée à la plume comme dans les lointains de la *Sainte-Barbe* d'Anvers, mais avec des couleurs couvrantes d'une finesse extrême, posées d'un pinceau assuré, par une main d'architecte et d'artiste qui s'amuse à reconstruire cette ville et qui se détend dans la joie créatrice, l'entraînant de difficultés vaincues en difficultés à vaincre vers ce tour de force unique d'exécution qui est tout un programme et comme un testament; celui d'un maître-peintre du moyen âge goûtant la vie avec délectation et qui sut en exprimer la quintessence, sans que cinq siècles d'évolution artistique ait amoindri la force et la justesse de ses révélations.

ANDRÉ-CHARLES COPPIER.



Photo Alinari.

JAN VAN EYCK. — LA VIERGE

(Détail agrandi de la Vierge d'Autun)



Photo Goupil & Cie.

MAURICE DENIS. — CÉZANNE A L'ESTAQUE

LES "INDÉPENDANTS"

Les Indépendants!...

Nous les avons revus! Et en pleine guerre! Sinon eux tous, — puisqu'il y en a beaucoup au front qui combattent pour notre Indépendance, — sinon la Société elle-même, comité en tête, puisque mon cher et vieil ami Signac, son président, avait jugé qu'équitablement une exposition comme celles de jadis ne s'accordait pas en ce moment avec le principe fondamental, constitutionnel, traditionnel, de l'institution, — du moins, une importante phalange de ceux qui ont dans ces dernières années, contribué à l'animation et à l'intérêt des formidables assemblées que voilà soudain rappelées à nos souvenirs.

Les souvenirs, ils arrivent en foule aux esprits de ceux qui comme nous ont suivi depuis une trentaine d'années la fondation, le développement et l'évolution de cet organisme sans organes, de cette exposition sans jury, de cette institution sans Institut, que dirai-je enfin, de cette chose indéfinissable, qui ne pouvait naître, vivre et réussir qu'en France, et dont, comme l'infini de Pascal, le centre était partout et la circonférence nulle part!

Qui se souvient, sauf les historiens et les anciens jeunes, que sous le titre d'Indépendants exposèrent Degas, Renoir, Pissarro et d'autres, soit célèbres, soit plus ou moins injustement oubliés?

Mais ce qui répond plus spécialement à ce qu'évoquent les mots : *Société des Indépendants*, c'est la fondation, après l'époque homérique à laquelle je viens de faire allusion, d'une sorte d'arène où tout ce qui sait et même ne sait pas tenir un pinceau, était convié, ou plutôt admis, à exposer tout ce qui lui plaisait, sans avoir à subir l'examen d'un jury quelconque.

Le résultat fut à la fois bizarre et éclatant. Parmi une foule sans cesse grossissante de peinturlureux déconcertants, — qui aurait pu penser qu'en France il y avait un si grand nombre de gens capables de mal peindre et de ne pas en avoir conscience? — une grande partie de ce qu'il y eût de vraiment original et nouveau dans l'art contemporain se révéla et s'affirma dans ces extraordinaires comices.

Non moins curieux serait le récit détaillé des déménagements et des accroissements de la Société. Une fois régulièrement constituée sur l'initiative d'un peintre vieux jeu,

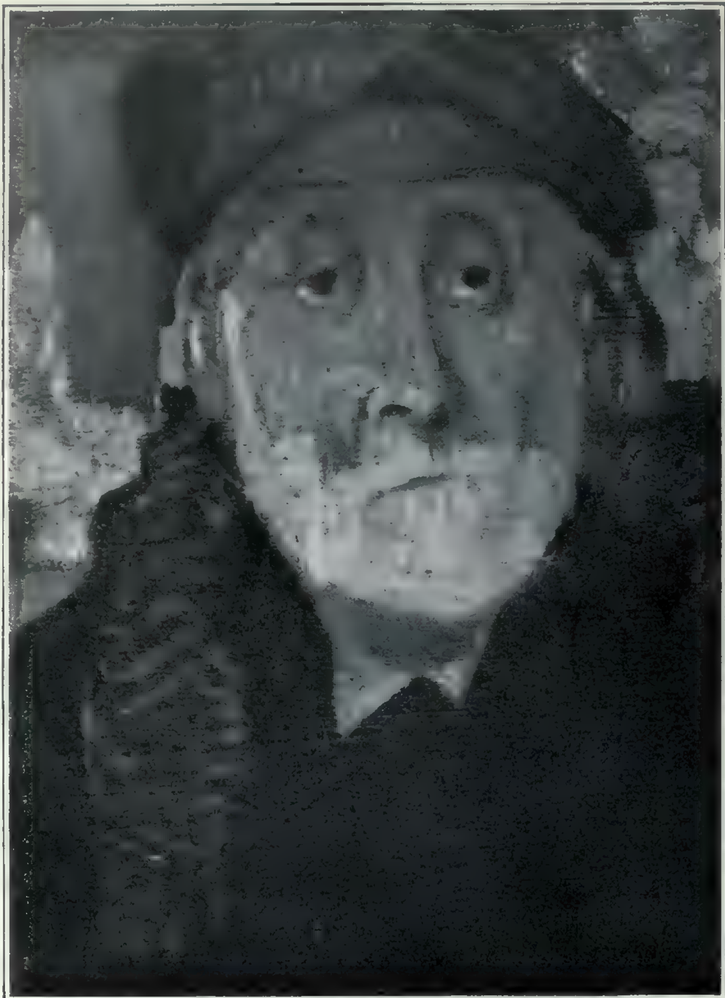


Photo Goupil & Cie.

MAURICE DENIS. — DEGAS

excellent homme, Valton, et d'un capitaine de gendarmerie, adepte dès la première heure de Seurat et du pointillisme, Dubois-Pillet, elle ouvre sa première exposition vraiment à sensation, en 1886, dans les baraquements abandonnés qui s'élevaient sur l'emplacement, aujourd'hui tout émaillé de fleurs, contigu au Pavillon de Flore. Mais, détail amusant, par suite d'un quiproquo et d'un jeu de la concurrence, il y avait *deux* baraques et *deux* groupes d'indépendants, qui, de porte à porte, s'évertuaient à « faire entrer le monde ». A chacune des entrées, un aboyeur clamait : « Ici, Mesdames et Messieurs, les véritables Indépendants! ». Mais la Société du capitaine de gendarmerie l'emporta dès la seconde année ; l'autre fut honteusement mise en déroute.

La vraie comprenait trop d'éléments de succès pour ne pas réussir. Là se manifestèrent Seurat, Signac, Cross, Charles Maurin, Luce, Angrand et beaucoup d'autres fort remarquables.

Plus tard les baraquements s'envolent. Voilà les Indépendants forcés de déménager. On les voit notamment à la Société d'horticulture (que « d'étranges fleurs sur les étagères » !) rue de Grenelle. Font leur entrée, au milieu de discussions passionnées, Van Gogh, Gauguin, Anquetin, Toulouse-Lautrec, soit dans ce trop étroit local, soit dans les autres campements successifs et divers.

Un peu plus tard, tout un nouveau groupe qui devait être appelé à la plus heureuse fortune, fit voir encore des tendances et des accents nouveaux : Maurice Denis, Vuillard, Roussel, Bonnard, Séruzier. Puis des tentes immenses, pour ce banquet annuel de la peinture, toujours amusant pour le gros public, toujours plein de révélations pour les connaisseurs et les dénicheurs avisés, se dressèrent sur la terrasse des Tuileries, et, enfin, dix fois plus immenses encore tout le long du quai d'Orsay. Alors, c'était devenu l'Océan...

Cette année, dans les salons de la galerie Goupil (car il était dans la destinée des Indépendants d'exposer dans des locaux modestes aux temps heureux, et dans un endroit somptueux aux temps difficiles), aujourd'hui, ce ne fut pas l'Océan sans borne et déchaîné. C'était un simple golfe, mais qui contint en raccourci les éléments de la mer elle-même. Et la mer, comme on sait, a des produits pour tous les goûts.

C'est ce qui a toujours fait en somme, le charme, la raison d'être et le succès des Indépendants. Nulle contrainte n'y régnait. On avait même le droit d'y prouver un magnifique talent, et lorsqu'on profitait de cette faculté — qui n'a pas toujours été si commode à exercer dans les salons officiels à jurys — on ne souffrait aucunement du voisinage d'un réaliste mal inspiré, ou d'un visionnaire qui l'était trop.

Il fallait cette élasticité, cette diversité, cette souplesse et cette multiplicité pour qu'en pleine année 1917, alors que les grands Salons ont été dans l'impossibilité de rouvrir leurs portes, une section aussi nombreuse des Indépendants ait pu s'organiser, trouver un local, nous rappeler les jours évanouis, et même combattre à sa manière, puisqu'elle invita le public encore moins à discuter des œuvres qu'à contribuer à de bonnes œuvres. D'ailleurs, l'un n'empêche pas l'autre, au contraire.

C'est pour cela que M. Dalimier, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, voulut bien accorder son haut patronage à cette exposition, entreprise au profit de ces belles et grandes



Photo Goupil & Cie.

VASQUEZ-DIAZ. — TORERO

entreprises d'assistance, qui se nomment : la *Fraternité des Artistes,* présidée par M. Léon Bonnat ; l'*Union de France pour la Belgique et les Pays alliés*, présidée par Madame la comtesse Greffulhe ; l'*Association Nationale des Mutilés de la guerre*, présidée par M. le général Malleterre.

Quel qu'ait été le résultat matériel, l'évocation des jours passés a du moins été complète. Rien n'y manqua, ni la tonalité générale et la variété des tendances, ni cette douce illusion, jadis joie de la foule, qui empêche certains des exposants de bien se rendre compte de ce qu'ils ont exposé, — ni même, comme dans la *Revue des Ombres*, de Raffet, la présence de quelques défunts de célèbre mémoire, à des titres divers.



Photo Goupil & Cie.

MARCEL-LENOIR. — LA VIERGE A L'ENFANT (fresque sur ciment)

Voici en effet jusqu'à Rousseau lui-même, le légendaire douanier à qui certains finirent par accorder du génie quand il suffisait de lui accorder, ce qui est déjà beaucoup, le royaume des Cieux. Voici dans un ordre d'idées différent : Seurat qui lui, fut un génial chercheur ; et Edmond Cross, qui le suivit, tout en gardant une captivante personnalité ; et Van Gogh ; et Gauguin, avec son célèbre *Calvaire*, qui demeure à tous points de vue, un morceau historique ; et Toulouse-Lautrec, sur qui l'on a tout dit, quoi qu'il y ait encore beaucoup de très belles choses à dire ; et le dernier disparu, qui avait été un des premiers apparus, le grand rêveur et le profond harmoniste, Odilon-Redon.

Il est bien que ces artistes si originaux, qui furent trop discutés de leur vivant, et j'aurais bien envie de dire : qui ne le sont plus assez maintenant qu'ils peuplent les Champs-Elyséens des gros prix, soient ainsi mêlés, comme dans les temps que je viens de rappeler, à ceux qui sont en ce moment demeurés sur la brèche et qui s'efforcèrent ici à la fois pour l'art et pour la solidarité humaine.

Telles étaient les idées générales que l'inattendue expo-

Photo Goupil & Cie.

VALTAT. — SUR LA PLAGE D'ASUELLE

sition du groupe des Indépendants pouvaient appeler. Quant au détail même de cette exposition, il est assez délicat de l'analyser et de le classer. Pour des raisons trop cruelles et sur lesquelles il est inutile d'insister, il est impossible de dire qu'elle représenta toutes les tendances de l'art indépendant, ou du moins toute *sa* tendance. Cela c'est la question à demain, à laquelle demain seulement peut répondre.

Il nous suffira donc de reconnaître que l'ensemble a offert toute la complexité et tout l'agrément que l'on en attendait. J'ai dit dès les premières lignes la raison de plus d'une absence et non des moindres. Mais sur ce petit nombre de quelque trois cents numéros (aux dernières années il y en avait quatre ou cinq mille!) répartis entre une centaine d'artistes, beaucoup d'œuvres vraiment savoureuses et certaines importantes ont donné gain de cause à la tentative.

Au nombre des peintres les plus appréciés depuis longtemps et qui se sont fait un devoir de ne pas déserter la Société des Indépendants une fois la notoriété acquise grâce à elle; M. Maurice Denis (avec entre autre sa charmante scène de *Cézanne à l'Estaque*); Flandrin (avec un beau paysage); Madame Marval (qui adjoignit à ses riantes figures féminines une allégorie fougueuse et délicate du « Baiser de la Paix »); Valloton, Valtat, Matisse, etc. Comme ils furent tous unis dans une touchante pensée d'assistance, si vous croyez que je vais dire qui j'ose... ne pas aimer!...

Une peinture appela notre admiration en même temps qu'elle rappela nos regrets : une version inédite et plus condensée du *Portrait de Verhaeren*, par Théo Van Rysselberghe.

Comme remarques particulières à l'exposition, il y avait à noter que les étrangers, italiens pour la plupart, donc point neutres mais amis, n'étaient pas absents; et, en second lieu que les artistes femmes étaient, comme cela est naturel en temps de guerre dans les services publics, en assez notable proportion.

Parmi les premiers, on a vu

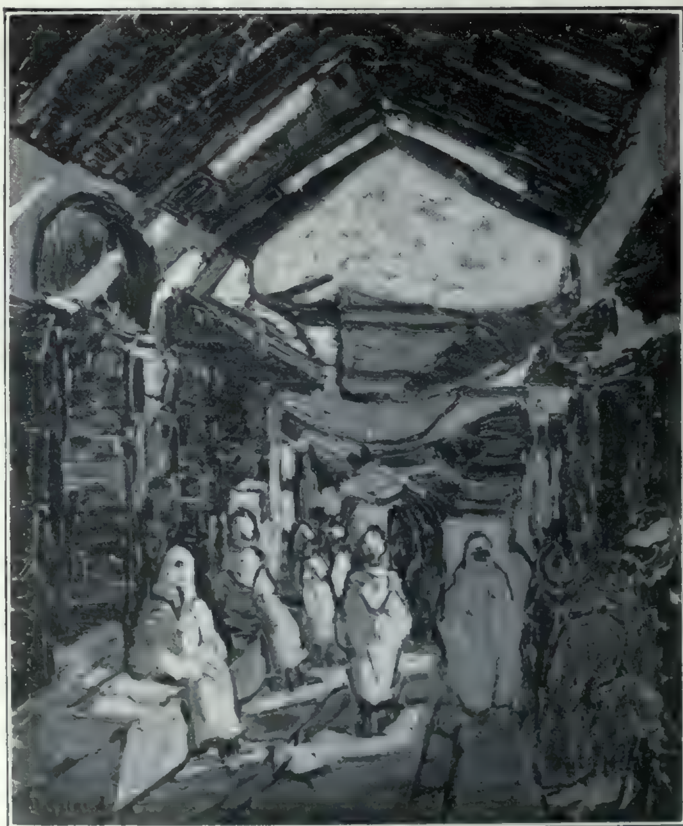


Photo Goupil & Cie

GALAND. — UNE RUE A RABAT (MAROC)



Photo Goupil & Cie

FERNAND-TROCHAIN. — LE GOLFE, BRETAGNE

Photo Goupil & Cie.

TRUCCO. — DANSEUSES

avec plaisir les vigoureux coins de petites villes italiennes de M. Bonanomi et les spirituels caprices rétrospectifs à crinolines, de M. Andréini. Puis les diverses études ou composition de MM. Cizaletti, Trucco, Van Maldère, Ekegardh, Castelucho, Vazquez-Diaz, etc. Le futurisme même avait réclamé sa place avec une certaine suavité, grâce à M. Crotti.

Pour les femmes artistes, Madame Martin-Gourdault, veuve d'un artiste qu'on regrettera toujours, affirmait un beau talent dans sa *Femme arabe ;* Mademoiselle Sainte-Claire Deville annonçait un coloriste non sans vigueur ; Mesdames Crissey, Magnus, Nivouliès, Val, Sermaize se montrèrent harmonieux peintres de natures mortes ou de fleurs ; et l'on pouvait encore citer Mesdames Donilo, Barbey, Hesse, Rose Dujardin-Beaumetz.



Photo Goupil & Cie

T. VAN RYSSELBERGHE. — PIN AU BORD DE LA MER

D'autres indépendants pleins de talent nous approuveront d'avoir fait passer avant eux les hôtes et les représentantes du sexe jadis réputé faible. Mais ce n'est pas à dire que leurs œuvres ne furent pas goûtées comme elles le méritaient.

M. Marcel-Lenoir occupait un tout premier rang avec son importante fresque, la *Vierge à l'Enfant*, qui, à la caractéristique d'un talent aujourd'hui pleinement apprécié à sa valeur, ajoutait l'intérêt d'une belle recherche technique.

MM. Déziré, Verger, Trochain, Léveillé, Ménard-Trochain, Madeline, Marcel-Gaillard, Bernard-Toublanc, avaient exposé des paysages particulièrement choisis. M. J. Galand était compté comme un des plus remarquables, grâce à ses vues du Maroc et du Tonkin, très neuves d'intelligence et de couleur. Des scènes d'enfants, de M. d'Espagnat et de M. Tancrède Synave, mettaient en valeur la vigueur de l'un et la finesse de l'autre. Enfin, on devait mentionner les décoratives études d'animaux de M. G. Süe.

Pour la sculpture et les objets d'art, le puissant statuaire Joseph Bernard ; l'originale émailleuse Mademoiselle Ciechanowska ; Madame Gosselin, habile inventrice de bijoux, — et pour terminer — le riche et robuste céramiste Méthey, défendaient l'honneur d'une section forcément restreinte.

Sans doute plus d'un nom intéressant est oublié ici. Mais si on n'oubliait personne, où serait, je ne dis pas le plaisir, mais le mérite de faire un compte-rendu ?

Au surplus, une question, et toujours la même depuis...

mettons depuis la guerre, domine l'examen de cette exposition « des Indépendants » et l'exposition elle-même.

Cette question, vous la devinez. Chacun se l'est posée, et plusieurs l'ont traitée, et ces derniers ont généralement répondu par la question elle-même quitte à lui donner la tournure d'un : « il se pourrait ».

Il est certain qu'à tous les visiteurs de la rue de la Ville-l'Évêque, l'exposition a donné l'impression, non pas d'un avenir, mais d'une période close Nous avions depuis longtemps reconnu à leur valeur les mérites d'un Odilon-Redon, d'un Lautrec, d'un Gauguin, d'un Maurice-Denis. Et ceux qui continuent la technique des impressionnistes n'ont de joie pour nous que par le plus ou moins d'originalité de leur talent, mais non par cette technique elle-même, qui vous est devenue aussi familière que les plus traditionnelles. Et ceux même qui ont cru tirer de l'incomplet ou du géométrique une nouveauté excessive nous paraissent maintenant aussi remonter à une date lointaine.



Photo Goupil & Cie.

TOULOUSE-LAUTREC. — PORTRAIT

Nous n'avons donc pour le moment, et sans doute pour une assez longue durée encore, à compter voir que des *formules* connues, — pour cette bonne raison que maintenant toutes les formules ont été épuisées, — même celle de l'informe.

Quel sera donc l'art de demain ? Voilà la grande question énoncée, à moins que cette grande question ne soit simplement un petit jeu. L'art de demain sera et ne pourra être que celui de la société de demain, et celle-la, personne à l'heure actuelle n'est capable de dire quels seront ses goûts, sa constitution, son orientation. Faut-il pour cela perdre l'espoir de voir surgir des œuvres nouvelles, des talents révélateurs ? Bien au contraire. Le monde de demain, entièrement renouvelé, doit voir se développer un art renouvelé lui aussi. Mais ce qu'il est vraisemblable de supposer c'est que c'est dans la conception, dans la vision, que les nouvelles tendances seront exigées et apparaîtront. L'on ne peut que s'en réjouir, car dans ces dernières années on avait fini par attacher une importance excessive aux pures questions de sensations et de formules. D'où la fatigue que tout le monde ressentait tout en croyant la dissimuler sous un enthousiasme excessif.

ARSÈNE ALEXANDRE.

CHRONIQUE DES VENTES

Depuis ma dernière chronique, parue en octobre 1916, six mois se sont écoulés, et au cours de ce semestre, des ventes importantes ont eu lieu, tant à Paris qu'à l'étranger.

A Paris, à l'Hôtel Drouot, l'activité ne s'est pas ralentie bien au contraire et en décembre, avec la vente de la collection Paul Garnier et la vente organisée au profit des tuberculeux de la guerre, on a retrouvé les grosses enchères du temps de paix, les salles emplies d'amateurs et de marchands s'arrachant les objets, enfin l'atmosphère des grandes ventes telle qu'elle était il y a trois ans.

La première vente intéressante eu lieu au milieu de novembre. On y vendit pour 17.000 francs un beau vase en ancienne porcelaine de Sèvres et 11.800 francs une tapisserie d'Aubusson de l'époque Louis XV à sujet d'après Lancret.

Le 4 décembre eu lieu à la Galerie Georges Petit la vente organisée au profit des tuberculeux de la guerre; dirigée par M. Lair Dubreuil, elle réalisa un total de 347.205 francs.

Le prix principal fut obtenu par une tapisserie des Gobelins du XVIIIe siècle, don de la comtesse Valencia de Don Juan, qui fut d'abord adjugée 31.000 francs, puis remise en vente et adjugée définitivement 61.000 francs à un antiquaire.

Dans les dessins et peintures un dessin de Rembrandt trouva preneur à 19.000 francs, un dessin de Hubert Robert à 12.000 francs, un portrait d'homme par David à 10.000 francs, deux petits panneaux par Lecler des Gobelins à 9.000 francs.

Le 13 décembre, à la vente après décès de M. de Folleville, un *Portrait de Mme du Bocage* par Mlle Loir fut vendu 9.600 francs et un *Portrait de femme* par Largillière, 4.100 francs. A quelques jours de là une vacation anonyme donna des prix importants dont le principal fut celui de 32.400 francs obtenu par un salon en ancienne tapisserie d'Aubusson. Trois tapisseries de Bruxelles à sujets paysans d'après Téniers firent : 15.000, 12.000 et 10.000 francs, parmi quelques tableaux une *Vue de Rotterdam*, par Jongkind, trouva acheteur à 5.200 francs.

Du 19 au 23 décembre eut lieu la vente de la collection Paul Garnier, l'ingénieur horloger bien connu et amateur réputé. M. Garnier avait légué sa collection au Louvre, mais ce musée fit un choix et laissa le reste. C'est ce "reste" que M. Mauger suppléant, M. Henri Baudoin assisté de MM. Mannheim et Danlos offrirent aux amateurs et qui produisit l'important total de 1.047.501 francs. Cette vente obtint un succès complet et elle reste jusqu'à ce jour, la vente la plus importante faite depuis la guerre.

Cette collection se composait d'objets d'art du XVe au XVIIIe siècle.

C'est un triptyque en émail peint de Limoges par Nardon Pénicaud qui obtint les honneurs de la vente. Estimé 40.000 francs il fut adjugé 70.300 francs. Deux autres volets de diptyques par le même, réalisèrent 19.000 francs et une plaque de *Baiser de paix*, 8.200 francs. Dans des ivoires, un grand diptyque français du XIVe siècle fut payé 8.000 francs et trois valves de boîtes à miroir du XIVe siècle firent chacune 6.000 francs.

Des horloges de table furent très poussées, l'une en cuivre gravé par Féau, travail de Marseille du XVIIe siècle monta à 15.100 francs, une autre de travail viennois du XVIe siècle fut payée 11.750 francs, une autre de travail allemand, 7.150 francs et enfin une horloge en forme de livre, travail de Spire du milieu du XVIe siècle 11.000 francs. Des montres eurent autant de succès, l'une de l'époque Louis XIII fut poussée à 19.200 francs et une autre du XVIIe siècle avec émaux translucides atteignit 15.100 francs.

Dans les autres catégories d'objets d'art l'emballement fut le même. Un groupe en bois du XIVe siècle fut payé 18.500 francs; un groupe en marbre blanc du XIVe siècle 20.100 francs; un meuble à deux corps de l'École de Lyon du XVIe siècle à 14,000 francs; un secrétaire en marqueterie par Wattelin, époque Louis XV, 16.700 francs. Enfin une tapisserie époque Louis XII à personnages, réalisa 30.000 francs, soit exactement le double de la demande.

La même semaine, MM. Dubourg et Georges Petit dispersèrent des tableaux modernes appartenant à M. X... Un Corot, *Chemin conduisant à une maison de campagne*, réalisa 18.500 francs; *Roses*, par Fantin Latour, 10.800 francs; *Village en Artois*, par Cazin, 7.500 francs; *Soleil couchant*, par Ziem, 9.300 francs; *Ferme au bord de l'eau*, par Veyrassat, 7.500 francs.

La première vente importante de 1917 fut celle des dessins, anciens tableaux et objets d'art provenant de la séparation de M. et Mme L. C., antiquaires parisiens bien connus. Cette vente faite le 25 janvier réalisa d'excellents prix dont le total s'éleva à 208.000 francs. On adjugea 32.000 fr. un *Portrait présumé de Mme de Pompadour* par Carle Van Loo et 6.900 francs un *Portrait présumé de Diderot*, par Ducreux. La vente après décès de M. Brück, un ancien antiquaire donna aussi des prix intéressants pour des objets du XVIIIe siècle et produisit 170.000 francs, sous la direction de M. Desvouges et M. Blée. Un *Portrait de femme avec enfant*, donné à Largillière fut payé 9.400 francs; un *Portrait de Marie Christine de Lorraine* par Roslin, 9.000 francs; un *Portrait de Femme*, par Nattier, 9.000 francs; un Guardi 7.000 francs et une toile de l'école française, *Enfants écossant des pois*, 7.000 francs. On donna aussi 5.000 francs pour deux gouaches par Moreau.

Le 21 février il y eut une vacation importante avec des objets d'art et d'ameublement provenant du château de Valmer et avec lesquels M. Lair Dubreuil et MM. Paulme et Lasquin réalisèrent 232.000 francs en une séance. Deux tapis du XVe où XVIe siècle eurent les honneurs de la vente et furent payés 30.250 francs et 23.500 fr. Une tapisserie représentant des personnages de la Comédie italienne du début du XVIIIe siècle réalisa 13.500 francs; une tapisserie de Bruxelles de la fin du XVIe siècle, 11 800 francs; et une autre de Paris, du XVIIe siècle, 10.570 francs.

Dans les meubles, une commode laquée époque Louis XV, signée Rubestuck, trouva preneur à 14.000 francs et six grands fauteuils Louis XIV en tapisserie au point montèrent à 13.000 francs.

A quelques jours de là, le 27 février, on vendit 20.600 francs une tapisserie de Bruxelles du XVIe siècle à personnages et une autre analogue : 16.500 francs.

En mars, deux vacations obtinrent un grand succès. Celle de Madame Duplessis, veuve du conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale et celle après décès de Madame Demachy, veuve du banquier, dont on vendit la collection en 1912. La vente Duplessis, dirigée par M. André de Cagny, produisit 272.000 francs. On poussa à 55.100 francs, sur estimation de 30.000 francs seulement, un secrétaire en bois de rose à filets garni de bronzes, époque XVIIIe siècle. Un meuble à hauteur d'appui du XVIIIe siècle en marqueterie d'ébène, de cuivre, d'étain et d'écaille orné de bronzes du XVIIIe siècle, réalisa 15.000 francs et une pendule du XVIIIe siècle en bronze à sujet d'Uranie fit 10.310 francs. Une pièce remarquable était un buste par Houdon, représentant une des filles de l'artiste. Sur demande de 20.000 francs ce buste fut poussé à 50.000 francs.

Dans les tableaux on paya 12.000 francs un *Portrait de femme* par Rubens.

La vente Demachy donna lieu également a des surprises. La vacation conduite par MM. Dubourg, Lair Dubreuil et Bataille produisit 300.000 francs. Les principales adjudications furent réalisées par les meubles. Un grand bureau plat époque Louis XVI, plaqué d'ébène, signé Montigny fut poussé à 29.900 francs; une commode en laque Louis XV par Dufour à 24.000 francs; un meuble d'entre-deux en acajou sans indication d'époque à 22.600 francs. On donna 15.600 francs pour un canapé indiqué style Louis XVI au catalogue, mais annoncé ancien à la vente et 13.000 francs pour un salon annoncé de style. A 11.000 francs furent poussés un petit canapé et une chaise. Une tapisserie d'Aubusson Louis XV, à fleurs, fut payée 30.150 francs et quatre bandes analogues, 18.900 francs.

***

A New-York il y a eu plusieurs ventes importantes dont les résultats paraissent avoir été fort satisfaisants. En novembre on dispersa la collection Volpi, de Florence, qui produisit 5.000.000 fr. avec des objets d'art et tableaux anciens. Un encensoir en bronze du XVe siècle par Riccio atteignit 275.000 francs et une statuette de Sapho, bronze italien du XIVe siècle, réalisa 75.000 francs. Une tapisserie flamande du XVe siècle fut payée 80.000 francs; une autre, 72.000 francs; une table de travail toscan du XVIe siècle, en noyer sculpté, 55.000 francs et un bas-relief en terre par Della Robbia, 35.500 francs.

Dans les tableaux, un panneau par Francia : *Vierge, enfant et saints*, monta à 205.000 francs. Deux œuvres du Titien : *Portrait de dame* et *Portrait de Lavenia, fille de l'artiste*, furent payées 125 000 francs chacune. On donna 56.500 francs pour un Guardi et 35.000 francs pour un Boticelli.

La vente Halsey, en décembre, donna pour des estampes du XVIIIe siècle, des prix battant tous les records et produisit plus d'un million. *L'Aveu difficile*, par Janinet grimpa à 55.000 francs; *L'Indiscrétion*, par le même, à 25.000 francs; *le Colin maillard*, d'après Lawrence, à 21.250 fr., etc.

En janvier, on procéda à une vente de tableaux modernes provenant de plusieurs collections et dont le total atteignit 2.500.000 francs.

Le fait saillant de la vente était la présence de 26 tableaux par Claude Monnet, qui avaient coûté 800.000 francs à leur propriétaire et qui réalisèrent la 2.060.000 francs. Le plus cher : *Vue de Bordhighera*, fut vendu 79.500 francs et un autre : *Paysage d'hiver à Bennecourt*, réalisa 45.060 francs. Les autres firent entre 15.000 et 45.000 francs.

Dans les autres tableaux on nota : Rousseau, *Marais dans les Landes* : 50.000 francs; *Près de Ville-d'Avray*, par Corot : 50.000 francs; *les Boucaux dans le marécage*, par Corot : 63.500 fr.; Daubigny, *Bords de l'Etang* : 51.000 francs; Lenbach, *Portrait de Bismarck* : 32.500 francs; J. Maris, *Vue d'Amsterdam* : 85.000 francs; Innes, *Été, Soleil* : 83.000 francs; Schreyer, *L'Avant garde* : 50.000 francs; Alma Tadema, *Les Bains de Caracalla* : 65.000 francs.

A. FRAPPART.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

Nº 160 LES ARTS 1917



Photo Goupil & Cie.

BOIZOT (1775). — MARIE-ANTOINETTE

Grand biscuit de Sèvres retrouvé en débris et reconstitué en 1858 (Musée de Trianon)



GRAVURES DE Mlle BOIZOT, D'APRÈS LES BUSTES DE SON FRÈRE
(1775) (1781)

LES SCULPTEURS DE MARIE-ANTOINETTE

BOIZOT ET HOUDON

De cette grande abondance de portraits peints, gravés et sculptés de Marie-Antoinette, en est-il un seul qui nous satisfasse pleinement? Quel grand artiste a su rendre son vrai caractère et faire sentir ses charmes, sans exagérer la flatterie? Ses peintres ne contentent point notre curiosité, et l'aimable Vigée-Le Brun moins qu'aucun autre. La sculpture, quand elle est d'un maître, atteint plus aisément que la peinture à la révélation intégrale d'un modèle; mais, là encore, la Reine ne semblait pas avoir été parfaitement servie.

Pour s'en tenir aux grands bustes, les seuls dont nous traitions ici, on a celui du vieux Lemoyne, envoyé par Louis XV à Vienne en 1771, qui n'est que le portrait d'une enfant, puis le biscuit de grandeur nature, anonyme jusqu'à ce jour, conservé à Trianon et à Versailles; mais rien dans cette charmante jeune femme, hier encore dauphine, n'annonce la séduction d'une brillante souveraine. Voici enfin, pour clore la courte liste, le marbre de Lecomte de 1783, regardé comme le buste le plus important de Marie-Antoinette et le dernier, mais qui a toute la froideur sans âme de l'effigie officielle. Le public ne possède pas autre chose, et on ne lui a pas fait connaître d'autres ouvrages.



BOIZOT (1775). — MARIE-ANTOINETTE EN DIANE
Plâtre original

Il y aurait pourtant à retrouver ceux de Boizot, qui furent exposés aux Salons de 1775 et de 1781 et que l'on a cru perdus. Il est difficile de penser que de tels ouvrages aient disparu sans laisser de traces. Il faudrait aussi savoir si Houdon, dont on a plusieurs fois parlé en vain à propos de Marie-Antoinette, n'a pas tenté de fixer son image, qui serait le chef-d'œuvre attendu. En présence des confusions accumulées par des recherches incomplètes, cette enquête m'a paru devoir être faite avec une méthode plus rigou-

reuse. Entreprise à l'occasion de la prochaine publication du nouveau catalogue du Musée de Versailles, où beaucoup d'attributions nouvelles seront proposées, elle m'a entraîné plus loin que je ne le supposais, mais elle a ouvert la voie à d'intéressantes découvertes.

I

BOIZOT

Louis-Simon Boizot est parfaitement qualifié pour nous renseigner sur les traits de la Reine. Ce n'est qu'un sculpteur de second rang, mais peut-être sa notoriété eût-elle égalé celle de Pajou, si la meilleure part de son activité n'eût été absorbée par la petite sculpture. Fils d'un peintre des Gobelins, né à la Manufacture en 1743, élève de Michel-Ange Slodtz comme Houdon, il suivit de près son camarade à Rome, où ils obtinrent ensemble leurs premiers succès. Boizot fut désigné par la faveur d'une femme de goût, Madame du Barry, pour diriger les ateliers de sculpture à la Manufacture Royale de Sèvres. Ce rôle laborieux, rempli avant lui par Falconet, retarda son entrée à l'Académie, où il ne fut reçu qu'en 1778. Il a exposé cependant aux Salons d'une façon régulière; on y vit ses bustes de Louis XVI, de Marie-Antoinette, de l'Empereur Joseph II, ceux de Joseph Vernet, de Hallé, de Madame Chalgrin, de Necker, les grands ouvrages des fonts baptismaux de Saint-Sulpice, enfin la statue de Racine exécutée pour le roi en 1785, et qui décore de nos jours une salle de l'Institut.

La Révolution trouva en lui un adepte enthousiaste. Il présida la Société républicaine des Arts et tint une place importante dans la Commission des Monuments. Mais il ne put se plier aisément à l'esthétique étroitement classique que la Révolution faisait prévaloir, et se vit retirer, en 1800, par le ministre Lucien Bonaparte, la direction des travaux de Sèvres, sous le prétexte « qu'il avait vieilli et ne voulait pas se mettre au goût moderne ». L'artiste témoignait, cette année même, de l'injustice de ses contemporains en exposant les quatre grands bas-reliefs historiques destinés au Monument du Général Hoche, qui ont été retrouvés récemment et installés avec honneur au Musée de Versailles (escalier des Princes). Les ressources de la technique déjà oubliée du XVIIIe siècle y sont mises, d'une façon inattendue, au service de la gloire militaire des temps nouveaux. Les travaux de Boizot pour la fontaine de la place du Châtelet et pour la Colonne de la Grande Armée montrent qu'il avait fini par s'adapter au goût de l'Empire, lorsqu'il mourut à Paris en 1809.



Photo Goupil & Cie.

BOIZOT (1774). — L'AUTEL ROYAL — LOUIS XVI ET MARIE-ANTOINETTE

Biscuit de Sèvres

C'est à Sèvres, où le catalogue des biscuits porte son nom à chaque ligne, que fut donné le meilleur de sa production. Il y prodigua son effort assidu, « à raison de vingt modèles par an et pendant trente ans » (1). Des centaines d'admirables morceaux attestent sa fécondité originale. Il se joue avec aisance dans la composition mythologique, la scène d'histoire où le portrait. La sûreté de son goût se prouverait, à mon avis, par la seule façon d'interpréter les sujets à succès de la peinture du moment, *la Marchande d'amours* de Vien, *la Cruche cassée* de Greuze, d'autres encore, où le motif gagne souvent en

(1) E. Bourgeois et G. Lechevallier-Chevignard, *Le Biscuit de Sèvres, recueil des modèles.* — On attend sur Boizot un livre de M. Émile Bourgeois, désigné pour l'écrire par ses articles de la *Revue de l'Art ancien et moderne*, et par ses importantes études sur le Biscuit de Sèvres.

noblesse à cette transposition ; et telle allégorie qui a inspiré Fragonard, comme *le Larcin* ou *le Sacrifice de la Rose*, n'a rien perdu de sa grâce voluptueuse en traversant l'imagination du sculpteur.

Ses fonctions de Sèvres mirent l'artiste en relations directes avec la famille royale et lui permirent d'approcher Louis XVI et aussi Marie-Antoinette, dont il devait reproduire les traits plus d'une fois. La première œuvre qu'il leur dédia fut cet « Autel Royal[1] » composé à l'occasion de l'avènement, et qui groupe les jeunes souverains, drapés à l'antique, la couronne sur la tête, ayant chacun la main posée sur la boule fleurdelysée. Malgré la petitesse des personnages, la ressemblance est serrée avec soin. Par la suite, Boizot put étudier davantage Leurs Majestés, lors de visites qui n'étaient point rares à leurs « bonnes gens de Sèvres ». Elles lui savaient gré de commémorer par ses allégories les mariages des princes du sang ou la naissance des enfants royaux, et d'avoir toujours des compositions prêtes pour les dons aux cours étrangères, comme la toilette offerte à la Comtesse du Nord ou le surtout du « Parnasse » destiné à Catherine II.

Le Roi et la Reine voyaient Boizot mieux encore, à Versailles même, au temps de l'exposition annuelle des produits de Sèvres. Elle se faisait au moment de Noël dans les petits appartements du Roi, qu'on débarrassait à la mi-décembre, et qui restaient jusqu'à l'Épiphanie à la disposition des artistes de la Manufacture. Pendant quinze jours, la famille Royale et toute la cour y faisaient leurs achats, et c'était une occasion de mettre en valeur les ouvrages nouveaux des ateliers, parmi lesquels le biscuit tenait toujours une place importante. Louis XVI aimait à aider au déballage, et cassait souvent en riant de précieux morceaux ; Marie-Antoinette s'intéressait également à cette aimable exposition, où Boizot put chaque année étudier son visage dans le mouvement de la vie.



Photo Goupil & Cie

J.-B. LEMOYNE (1771). — MARIE-ANTOINETTE A QUINZE ANS
Moulage du buste de Vienne

Le premier buste que Boizot fit d'elle obtint un grand succès au Salon de 1775. Le livret ne le décrit pas, l'objet ayant été apporté au Louvre après l'ouverture ; mais le critique des *Mémoires secrets* en donne une savoureuse description :

« Depuis quelques jours, on a placé à côté du buste du Roi (par Pajou) son auguste compagne. Cette apparition a surpris merveilleusement le public, qui ne s'y attendait pas. Il est revenu autour de ce chef-d'œuvre de M Boizot. Sa Majesté est représentée en Diane. Rien de plus naïf, de plus fin et de plus noble en même temps que la tête. Elle est grandement drapée, sans que cet accessoire diminue la légèreté et le swelte *(sic)* de la figure, que l'on soupçonne du moins par le col bien élancé, par les épaules tombant avec grâce, par une gorge de la plus aimable proportion et par une sorte de vivacité répandue dans cet ensemble qui, à ne regarder que le haut du buste, ferait volontiers croire qu'il va marcher » (1).

Chaque mot de ce texte enthousiaste s'applique à un

(1) *Mémoires secrets de la République des Lettres*, t. XIII, p. 180.

plâtre où la jeune reine est représentée ceinte de la peau de tigre, qui sert d'attribut conventionnel à la Diane chasseresse des portraits du temps, sur une simple chemise fixée à l'épaule nue. Une abondante chevelure retombe en boucles et en tresses; au-dessus du front se voit encore la trace du croissant qui s'y trouvait fixé. Ce buste, autrefois chez le comte de la Ferrière, au château de Brierre, n'est pas connu du public; M. Albert Vuaflart l'a cependant identifié, avec la précision ordinaire de sa méthode (1). J'ignorais son travail quand je suis arrivé à la même conclusion que lui; mais la démonstration qu'il a faite m'évite de m'attarder à une question aussi bien résolue.

Elle permet de pousser plus loin les identifications et de reconnaître sans difficulté le buste vainement cherché, que les ateliers de Sèvres exécutèrent d'après le modèle de leur directeur. C'est le biscuit en pâte tendre de grandeur nature, conservé à Trianon, qui a été retrouvé en débris en 1858 et reconstitué à Sèvres. Il sert de modèle depuis lors à ceux qu'on n'a pas cessé d'y fabriquer. Un autre exemplaire ancien, celui de Versailles, à peine moins précieux, s'en distingue par d'insignifiantes variantes et passe pour provenir de l'atelier de Gross établi dans l'île Saint-Louis.

L'attribution du modèle à Pajou ne remonte pas plus haut que le règne de Napoléon III et ne tient qu'à une fantaisie de Feuillet de Conches, amateur sans autorité, quoique fort écouté aux Tuileries, où l'Impératrice Eugénie s'était vivement intéressée à la découverte de l'image brisée de la reine. M. Émile Bourgeois a institué sur ces divers points une démonstration de la plus entière évidence (2). On a été moins heureux dans un essai d'attribution à Lemoyne. Le buste, en effet, ne représente pas la Dauphine, mais la jeune Reine. Les traits sont aussi formés que dans le médaillon en bas-relief, placé dans les nouvelles salles de Versailles et dont l'inscription mentionne la qualité de Reine de France, avec la date de 1774 (3). Lemoyne, en 1774, était septuagénaire et n'exposait plus depuis trois ans; au reste, son buste de Vienne indique une interprétation des traits de Marie-Antoinette fort différente de celle de nos deux biscuits. C'est à Boizot qu'il faut rendre l'image populaire déjà retirée à Pajou.

On peut l'établir avec assurance par la comparaison avec le plâtre de la Reine en Diane. Si la disposition des cheveux est autre, l'identité du masque est complète; l'artiste n'a fait qu'un arrangement pour l'atelier de Sèvres; même le manteau d'hermine, librement drapé sur la poitrine découverte, n'est pas sans rappeler la fourrure portée par la jeune chasseresse. C'est



Photo Goupil & Cie.

BOIZOT (1775). — MARIE-ANTOINETTE
Grand biscuit (Musée de Versailles)

(1) Collection du Comte de la F... vente du 2 au 4 décembre 1912 (Paulme expert).

(2) Cette opinion est ratifiée par M. H. Stein, dans son livre sur *Augustin Pajou*. Cf. *Revue de l'art*, 1907, t. II, p. 408.

(3) Reproduit dans notre article sur *Trois portraits inédits* de Marie-Antoinette (*Gazette des Beaux-Arts*), 1909, t. I. p. 133. M. A. Vuaflart et H. Bourin épuisent le sujet du buste de Lemoyne dans le t. II, dernier paru, de leur grand ouvrage : *Les Portraits de Marie-Antoinette* (*La Dauphine*), p. 40-52. Ces érudits ont vu nettement dans Boizot l'auteur de notre buste de Sèvres et le démontreront dans leur t. III. Ils m'excuseront de produire dès à présent ma propre démonstration, nécessaire à la justification du catalogue de Versailles.

encore à Boizot que revient le délicieux buste de biscuit de petites dimensions jadis exposé à Trianon, maintenant dans les cabinets de la Reine à Versailles. Ce n'est qu'un arrangement du précédent. Ainsi peu à peu se fait la lumière sur des objets précieux, dont l'origine a été fort contreversée et qui retrouvent leur place chronologique dans cette difficile iconographie.

Ces observations s'appuient sur le témoignage ordinairement décisif des estampes contemporaines. En 1774, Voyez l'aîné a gravé en pendants une Marie-Antoinette et un Louis XVI « dans tout l'éclat de la souveraineté », comme l'annonce le *Mercure*, et « d'après les bustes et modèles du sieur Boizot, qui sont au cabinet du Roi »; et c'est un buste semblable au nôtre qui, pour la Reine, a servi de modèle au graveur. Il y a mieux; la propre sœur du sculpteur, Marie-Louise-Adélaïde Boizot, buriniste d'un certain talent, a publié, avec la date de 1775, un profil de Marie-Antoinette regardant à droite, que la lettre dit *dessiné par L.-S. Boizot* et qui est exactement le profil de nos bustes.

Marie-Antoinette dut être enchantée des travaux de Boizot. On peut le conclure des ordres donnés à Sèvres et aussi de celui que reçut l'artiste en 1777, pendant le voyage de l'Empereur Joseph II, d'exécuter pour elle le buste de son auguste frère. Elle ordonnait, comme pendant, celui de Louis XVI. M. d'Angiviller régularisa par exception cette commande directe et paya, pour chaque buste, 4,000 livres, compris de forts beaux piédestaux en forme de colonnes cannelées, de bois peint et doré (1).



Photo Goupil & Cie.

BOIZOT (1775). — MARIE-ANTOINETTE
Biscuit de Sèvres

La Reine les plaça à Trianon et, continuant à s'intéresser à Boizot, ne voulut point d'autre sculpteur que lui, lorsqu'il fut question de faire d'elle un buste officiel, pour le Département des Affaires Étrangères.

Les traces de cette image, exposée au Salon de 1781, se sont perdues, et on les a cherchées jusqu'à présent dans les plus fausses directions. Les renseignements contemporains sont insignifiants et le public parait s'être montré, cette fois, assez dédaigneux. Un des rares critiques qui mentionnent le marbre est Diderot, dans le dernier « Salon » qu'il ait écrit: « Ce buste est mesquin de forme, les yeux faits sans esprit; quelques détails à louer » (2). Malgré cette condamnation sommaire, on va voir que l'œuvre de Boizot mérite une place plus qu'honorable dans l'iconographie de la Reine.

Légèrement tourné à droite, le visage s'encadre des boucles de la chevelure que surmonte un édifice assez compliqué formé d'un diadème, où s'incrustent des perles et une fleur de lys, d'une rose avec son feuillage et d'un large nœud de ruban qui retombe fort bas en arrière. La Reine porte le grand habit et son corsage est entouré d'un rang de grosses perles fixé par une volumineuse pierre, où se suspend une seconde pierre taillée en poire. Le manteau d'hermine fleurdelysé est relevé à l'épaule droite par une cordelière, comme dans le buste de Lecomte, et achève de donner à cette image son caractère officiel.

Ce caractère est moins apparent dans la gravure qu'en a faite

(1) Archives Nat. O¹1921 B. *Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre*, publiée par M. Furcy-Raynaud, t. I, p. 196.

(2) Diderot, éd. Assézat, t. XII, p. 69. La critique du temps n'émet qu'une autre appréciation : « Très ressemblant », dit la *lettre d'Artiomphile*. C'est un renseignement assez médiocre.



BOIZOT (1775). — MARIE-ANTOINETTE A DIX-HUIT ANS
Grand biscuit

Quoique la conservation du buste, commandé pour les Affaires Etrangères, n'ait encore jamais été signalée, on le rencontre à plusieurs exemplaires. Il y en a même un en bronze au Musée de l'Ermitage. Aucun de ces bustes n'est signé. L'original paraît être le très beau marbre de l'exécution la plus fine, que possède M. le baron Édouard de Rothschild et qui avait paru digne d'être attribué à Houdon.

Je ne connais que par des photographies celui qui se garde à Petrograd, dans une collection d'objets d'art français rapportés de son ambassade à Paris par le Prince Kourakine. D'après les papiers de la famille, ce marbre, qui diffère de celui de la collection Édouard de Rothschild par un travail moins soigné par les détails (1), aurait été donné par Marie-Antoinette elle-même, à l'occasion du voyage fait en France par le Grand-Duc héritier de Russie, plus tard

(1) Notamment dans le travail des cheveux, des fleurs de lys brodés sur le manteau, des étoffes, du nœud de diamant et de la cordelière.



BOIZOT (1781). — MARIE-ANTOINETTE A VINGT-CINQ ANS

Mademoiselle Boizot, en 1781, et qui représente cette fois le profil de la Reine regardant à gauche. Le manteau d'hermine a disparu, le buste n'étant pris qu'à la hauteur des épaules; mais tous les autres détails, moins la rose, sont exactement gardés. La coiffure est la même, le ruban se noue et descend de la même façon, et le diadème si caractéristique est identique dans le buste et dans la gravure. Celle-ci porte l'indication *Dessiné par L.-S. Boizot, sculpteur du Roy;* elle constitue, pour qui connaît les habitudes des graveurs de portraits de l'époque, une attestation irrécusable.

Paul Ier, pendant lequel le Prince Kourakine accompagnait le Comte et la Comtesse du Nord (1). La tradition s'est conservée en Russie que l'œuvre était d'un artiste de la Manufacture de Sèvres, ce qui nous ramène au nom de Boizot.

Ce buste de 1781 a précédé de deux ans celui de Lecomte, exposé au Salon de 1783, comme « appartenant à M. l'abbé de Vermond », lecteur de la Reine, et qui n'a pas d'autre histoire. D'une élégance froide et convenue, l'ouvrage de Lecomte ne saurait être préféré au précédent. C'est cependant, de nos jours, le buste le plus répandu de Marie-Antoinette, et celui qu'on a reproduit le plus souvent et sous toutes les formes.

II

HOUDON

S'il y a plusieurs bustes de Boizot, il n'y en a qu'un de Houdon. On s'étonnait que le maître par excellence du portrait sculpté, qui a laissé des princesses de son temps et de Louis XVI lui-même des effigies impérissables, n'eût jamais exécuté celle de la Reine. Lorsque Houdon rédigeait de sa main en 1785, à la veille de son départ pour l'Amérique, la liste de ses travaux, il ne comptait point encore sa souveraine parmi ses modèles. On voulait voir dans ce silence une preuve qu'elle n'avait jamais posé devant lui. L'œuvre existait cependant, postérieure au voyage d'Amérique, et son apparition suffit à effacer toutes les autres images de la Reine.

Le marbre qui reparaît au jour n'apporte pas à vrai dire un document tout à fait ignoré. Un biscuit anonyme, échappé par miracle aux destructions officielles de la Révolution, gardait le souvenir de ce chef-d'œuvre. Cette pièce a servi de modèle aux tirages modernes de Sèvres, et les ateliers de la Manufacture y attachent le nom incertain de Wogmuller ou Wengmuller et la désignation « Marie-Antoinette drapée ». L'unique exemplaire ancien est à Versailles (2). Biscuit allemand, a-t-on dit ; biscuit parisien, dit-on plus volontiers ; le problème importe peu pour la solution du nôtre. On y a cherché le Boizot de 1781 et même celui de 1775 (3) ; mais ni l'âge du modèle, ni le style du morceau ne concordent, et le type de Boizot, désormais identifié, est fort différent.



Photo Goupil & Cie.

LECOMTE (1783). — MARIE-ANTOINETTE A VINGT-SEPT ANS

Quelque pure que soit cette image, combien le marbre en relève la noblesse ! Chaque détail de l'exécution, les chairs, les étoffes, les cheveux, les yeux, attestent tour à tour le ciseau qui a sculpté Madame Adélaïde et Madame Victoire, et le caractère général de l'œuvre en fait le digne pendant du *Louis XVI* de Versailles. C'est un grand portrait historique, dont on peut espérer que M. André Imbert, qui le possède aujourd'hui, assurera un moulage unique à notre musée.

Marie-Antoinette n'est pas aussi jeune que dans les bustes de Boizot et de Lecomte ; elle paraît avoir trente ans, ce qui correspond au moment où l'artiste a pu l'exécuter. Elle est dans l'éclat d'une beauté qui se fanera bien vite, avec les grands chagrins qui ont commencé. La majesté

(1) Il y a à Petrograd, chez Madame de Rosen, née Kourakine, un biscuit de la Reine d'une composition toute différente et que M. Bourgeois publie en l'attribuant à Boizot (*Revue de l'art*, 1908, t. I, p. 37). Ce biscuit reproduit peut-être le buste qu'a exposé Boizot au Salon de la Correspondance, en 1779, et que je ne retrouve pas. Je laisse de côté, dans la mesure où elle n'est pas liée à celle des grands bustes, la question encore bien obscure des biscuits. Sa complication réside dans la difficulté d'appliquer des textes, qui ne manquent pas, à des objets incertains et souvent disparus.

(2) Le biscuit est simplement signé d'un V d'écriture majuscule, qui est la marque d'une fabrique parisienne. Il mesure 0 m 39 de hauteur (Un buste de dimensions semblables fait pendant, chez Mme la baronne de Bourgoing, à un Louis XVI d'après Boizot, et rappelle au premier abord celui de Versailles. Il en est une contrefaçon partielle, car il y emprunte la partie drapée et la coiffure postérieure ; mais le visage n'est nullement celui de Houdon et le diadème fleurdelysé fait songer à celui de Boizot. On m'assure que ces bustes sont marqués L.R 21 ; ils ne seraient donc pas de Sèvres, comme l'a cru M. E. Bourgeois).

(3) On est stupéfait de voir Flammermont rapprocher de la description des *Mémoires secrets* citée plus haut et identifier avec le Boizot de 1775 un buste où la Reine est au moins de dix ans plus âgée. Au reste, le travail de Flammermont sur *Les portraits de Marie-Antoinette* (1898) n'est, pour les sculptures, qu'une suite de confusions.

tient à sa façon de porter la tête, de diriger le regard, de tourner vers la gauche son col élancé. Sur un ample corsage décolleté, moulant la poitrine et laissant voir à peine la dentelle de la chemise, s'enroule une draperie qui emboîte les bras à la manière favorite du sculpteur. A cette simplicité s'oppose la complication de la coiffure. Les beaux cheveux sont relevés sur le front par un diadème, et noués en arrière par un fil de perles et un ruban ; leurs flots forment un catogan et des boucles tombantes le long du cou. A lutter avec l'art de Léonard, coiffeur de la Reine, Houdon a pris son plaisir de bon ouvrier.

L'âme surtout, comme en tous ses ouvrages, transparaît dans le marbre et le fait vivre. C'est une Marie-Antoinette dont l'air impérieux n'est pas dépourvu de charme, mais chez qui la bouche dédaigneuse, marquant sobrement la lèvre autrichienne, semble prête à la colère comme au sourire. Le bas du visage, qui fut toujours vigoureux et qu'a renforcé l'âge, indique nettement la volonté. Le petit biscuit, où peu de détails diffèrent du marbre (1), atténue cependant celui-ci et rajeunit ainsi quelque peu le modèle. Houdon n'a pas triché avec la vérité et, de même qu'il a poussé jusqu'à la laideur héroïque les bustes qui immortalisent de vieilles princesses, Mesdames, tantes du Roi, il n'a pas craint, tout en rendant la beauté dont la Reine est si fière, de souligner les parties du visage par où périra cette beauté. — Il a travaillé à l'époque où les plus grands soucis ont commencé à empoisonner la vie de Marie-Antoinette, alors que le sentiment de son impopularité croissante pesait lourdement sur son esprit. Le buste est, en effet, contemporain de la douloureuse « affaire du collier ». Le document qui élimine toute date antérieure est celui qui mentionne la pose du Roi accordée à Houdon dans l'hiver 1784-85. C'est alors seulement que l'artiste qui attendait depuis longtemps d'être introduit auprès de Louis XVI, fut admis à travailler d'après nature. Il raconte à M. d'Angiviller, dans une lettre du 15 novembre 1784, qu'il dut cette bonne fortune au hasard d'une visite de M. Thierry, premier valet de chambre du Roi :

« Sur la question qu'il me fit, si j'avais fait le buste de Sa Majesté, j'ai répondu que j'en étais chargé pour une compagnie depuis trois ans, attendant toujours que l'on me procure le moyen de voir le Roi. Je n'ai pas cru devoir refuser l'offre obligeante qu'il m'en a fait, et j'ai l'honneur de vous faire part que je vais profiter ces jours-ci de ce bonheur » (2).

Houdon fit alors les études qui lui permirent d'exposer un plâtre au Salon de 1787, et de satisfaire au désir déjà ancien de la Compagnie des Agents de change de Paris. Le marbre, destiné à leur salle de la Bourse, ne put être inauguré toutefois qu'en 1789; c'est celui du Musée de Versailles. On voit, d'autre part, que Marie-Antoinette ne connaissait pas Houdon avant l'époque où il a préparé le buste du Roi, et c'est à cette occasion, selon toutes les vraisemblances, qu'elle lui a demandé de travailler au sien.



Photo Goupil & Cie.

D'APRÈS HOUDON. — MARIE-ANTOINETTE
Biscuit du Musée de Versailles

(1) La dentelle de la chemise y est indiquée avec plus de minutie; la draperie se trouve prolongée autour du socle.

(2) Stan. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs Français du XVIIIe siècle*, t. I, p. 428. Le Thierry dont parle Houdon est Thierry de Ville-d'Avray, premier valet de chambre de Louis XVI et son homme de confiance.

Les premières études ont pu être faites à Versailles dès 1785, au cas où Louis XVI a bien accordé les séances de pose au moment promis ; on ne doit pourtant pas songer à donner cette date à l'exécution du buste de la Reine. C'est en effet l'année du voyage de Houdon en Amérique. Il ne s'est embarqué au Havre, avec Franklin, que le 22 juillet ; mais il a été malade auparavant, gêné dans son travail, et il n'indique, dans la liste de ses œuvres dressée avant son départ, ni le buste du Roi, ni celui de la Reine. Il a dû s'y mettre après son retour, qui est du mois de janvier 1786. On ne peut avoir, bien entendu, aucun document officiel ; la Reine avait agi, suivant son habitude, sans informer de ses ordres le service des Bâtiments du Roi. Houdon fut payé sur sa cassette, ce qui explique qu'on n'ait point de pièce comptable à ce sujet. Il n'y en a pour aucun des portraits peints ou sculptés de la Reine (1).

Si nous savons avec certitude à quelle époque de sa vie Marie-Antoinette posa devant le sculpteur de Mesdames, nous pouvons deviner à quel usage elle destinait son œuvre. Elle l'envoya sans doute à son frère l'Archiduc Léopold, plus tard Empereur, alors Grand-Duc de Toscane, car on le retrouve à Florence, où tant d'objets des collections grand-ducales se sont dispersés. Mais Marie-Antoinette avait un autre frère, beaucoup moins aimé d'elle à cette époque, l'Empereur Joseph II. Quels que fussent ses sentiments pour un aîné devenu à son égard dur et sévère, elle ne pouvait se soustraire à l'obligation de lui envoyer le portrait que recevait Léopold. Aussi y a-t-il le même buste, identique dans tous ses détails et également sans signature, oublié dans les collections de Vienne. M. Henri Bourin, qui l'y a remarqué, a de son côté reconnu Houdon. Rien n'empêche de croire que ce second buste soit une réplique originale ; il n'est pas facile de le vérifier en ce moment, et l'on sait assez que Houdon acceptait volontiers de répéter ses œuvres. Il est non moins naturel de penser, en présence du marbre que nous étudions, que Marie-Antoinette a réservé pour son frère préféré l'exemplaire le plus parfait. L'essentiel est que nous ayons désormais l'image véridique qui nous manquait. Tous les portraits écrits de la Reine, ceux de Walpole, du duc de Croÿ, de Tilly, de Madame Vigée-Le Brun, de Sénac de Meilhan, s'y trouvent confirmés. « Aucune femme, dit Sénac, ne portait mieux la tête ». « Sa tête élevée sur son beau col grec lui donnait en marchant un air si imposant, si majestueux, que l'on croyait voir une déesse au milieu de ses nymphes ». Mais l'impétuosité du caractère, la violence, le dédain, sont aussi visibles que la fierté. Ce marbre explique un mot amer de Marie-Antoinette à Madame Le Brun, qui la complimentait sur sa majesté : « Si je n'étais pas Reine, on dirait que j'ai l'air insolent, n'est-il pas vrai ? »

Voilà ce que les autres sculpteurs, moins perspicaces ou plus timides, n'ont pas osé rendre. Un maître survient et trouve le trait essentiel ; il crée la plus belle œuvre d'art inspirée par la Reine, et c'est en même temps la seule qui la révèle entièrement.

PIERRE DE NOLHAC.



Photo Goupil & Cie.

MÉDAILLON ANONYME (1774). — MARIE-ANTOINETTE A DIX-HUIT ANS

(1) De tous les portraits de la Reine par Madame Vigée-Le Brun, le seul dont on ait l'ordre et le prix (18.000 livres) est celui qui la représente avec ses enfants ; c'est qu'il s'agit d'une grande composition officielle commandée par les Bâtiments du Roi (Engerand, *Inventaire des tableaux commandés*, p. 271. Nolhac, *Madame Vigée-Le Brun peintre de Marie-Antoinette*, petite édition, p. 115 et 232).



Photo Goupil & Cie.

HOUDON (1786). — MARIE-ANTOINETTE A TRENTE ANS



PIETA
Groupe en noyer peint et doré. — Flandre ou Bourgogne, xve siècle

COLLECTION BARTHÉLEMY REY

De toutes les façons d'aimer les œuvres d'art, de les rechercher, et d'en parler, deux surtout possèdent un caractère élevé. L'une est celle qui se place au point de vue de l'histoire ; l'autre celle qui étudie et ressent les émotions, d'une diversité infinie, que nous procurent le drame humain et ses expressions.

L'on s'étonnera peut-être que nous ne fassions pas entrer en première ligne celle qui apprécie dans une œuvre le savoir, le raffinement, l'originalité, la perfection du métier. Mais cette façon, en tant que criterium et que cause de notre joie, est tellement évidente, tellement sous-entendue, qu'il n'est pour ainsi dire besoin de la mentionner.

D'ailleurs, si elle s'applique tout naturellement aux œuvres dont on attend précisément ces qualités, ou qui ont la prétention de les offrir, elle a, pour toutes les autres, qui forment un répertoire immense et un des trésors les plus considérables de l'esprit humain, l'inconvénient de limiter l'intérêt, de restreindre les plaisirs supérieurs de l'intelligence, en faisant rejeter, ou en tentant de faire rejeter celles qui s'imposent à nous par un puissant intérêt historique ou par un vrai et profond sentiment humain.

Sans aucun doute, les créations dont la perfection nous étonne peuvent et doivent pour être *vraiment* parfaites, réclamer leur place dans un temps déterminé, tout en appartenant à tous les temps, et n'être pas indifférentes à tout ce qui est humain. Mais les exigences de l'antique esthétique par rapport à une *soi-disant* perfection, n'ont fait rien moins que de conduire des époques



SAINTE MARIE-MADELEINE (xve siècle)
Buste en noyer, avec traces de peinture et dorure



SAINT JEAN — *PIETA* — SAINTE MARIE-MADELEINE

Groupe en pierre, avec traces de couleurs. — Champagne, commencement du xve siècle

tout entières à une totale méconnaissance de beautés qui ne s'accordaient pas avec cette perfection conventionnelle.

C'est qu'il n'est pas rare de voir dans les œuvres longtemps réputées gauches, maladroites, barbares, quelques merveilleux traits de sensibilité, ou même une émouvante lutte de l'artiste contre une matière qui, de simple et rude, devient précieuse, enfin une lutte non moins émouvante de cet artiste contre sa propre gaucherie. Or, cette curiosité, cette pénétration de toutes les œuvres des temps révolus, sans exception, nous l'avons acquise enfin ; c'est la conquête décisive de l'analyse, de la critique, de la joie artistique modernes. Une preuve saisissante que c'est là une règle plus fructueuse pour l'appréciation des œuvres d'art que les anciennes limitations académiques, c'est l'impossibilité où se sont trouvés jadis de grands esprits de comprendre des époques et des œuvres qui aujourd'hui ont repris tous leurs droits dans les régions du beau. Exemple, l'aversion si vive, presque stupéfiante pour nous, que ressentaient les plus nobles penseurs, les plus grands artistes, les plus purs écrivains de ces glorieuses époques, le XVII[e] et le XVIII[e] siècles, pour l'art « gothique ». Les sculptures de Reims, de Chartres étaient des sujets de scandale pour un Racine, pour un Voltaire, comme les magots de Teniers pour Louis XIV. Aujourd'hui, notre bénéfice est de jouir également et de l'art de nos cathédrales, et de Teniers, et des œuvres riches et altières du temps de Louis XIV, des œuvres délicieuses du temps suivant.

Je me borne à ces exemples et à ces réflexions, et je souhaiterais qu'à l'esthétique du beau telle que la traçaient les pédants à la Winkelmann, on n'opposât pas l'esthétique du laid et du baroque telle qu'ont cherché à l'instituer les autres pédants issus des Écoles de Berlin ou de Munich. J'ai voulu surtout rappeler que des œuvres d'art peuvent avoir un magnifique rayonnement, dégager pour nous une émotion intense, jeter des lumières vives et fortes sur tout un temps et tout une race, même si elles s'éloignent de l'ancien idéal classique, mais non pas *parce* qu'elles s'en éloignent.



JEAN GOUJON. — DIANE
Statue en bois peint. — France XVI[e] siècle

Je devrais ajouter qu'il existe aussi une nouvelle et plus large conception des beautés que peuvent atteindre les arts du dessin (peinture, sculpture, objets), qui permet de voir de réels accents de génie dans des formes et des expressions qui auraient jadis été jugées pour le moins bizarres. Mais c'est là encore un autre chapitre qui prêterait à des pages de réflexions, et en art, les réflexions si profitables qu'elles soient, valent moins que les exemples. Celles qui précèdent, ont eu pour objet de nous faire comprendre et goûter à leur vraie valeur, justement, une surprenante série d'exemples, qui est depuis plusieurs années déjà connue et admirée des connaisseurs, mais ne l'est pas encore assez du grand public qui se passionne pour ces beautés d'histoire ou d'humanité dont j'ai cherché, en commençant, à définir la place prépondérante dans toute étude, dans toute volupté d'art.

C'est de la collection de M. Barthélemy Rey qu'il s'agit. Cette magnifique collection d'art sculptural religieux aurait eu besoin d'être excusée au temps de Voltaire. Elle aurait déjà paru de haut prix à quelques esprits devanciers, au temps d'Alexandre Lenoir et de Sauvageot. Aujourd'hui elle nous apparaît d'une puissance et d'une diversité, en même temps que d'une richesse singulières, et le moins qu'on en puisse dire, c'est qu'il serait à peu près impossible à l'heure actuelle de constituer un tel ensemble, sinon en réunissant plusieurs collections et à des conditions exorbitantes.

Il est remarquable que M. B. Rey n'ait pas eu la tentation de s'écarter de la stricte ligne de conduite qu'il s'était tracée, à savoir de ne former qu'une collection de sculptures, et de la circonscrire en

outre dans un seul domaine, à la vérité des plus vastes, celui de la statuaire religieuse. Comme nous le verrons dans notre trop rapide revue, une seule exception, souveraine il est vrai, s'est, je ne dirai pas glissée, mais imposée parmi les personnages du grand mystère chrétien.

C'était, de la part de M. Rey, une vue juste et pénétrante. L'art religieux, surtout du XII[e] au XV[e] siècle, est d'une recherche et d'une souplesse illimitées au point de vue de l'expression. Il se trouve que la pensée du divin est génératrice à l'infini des gestes et des physionomies de l'humain. Un satirique naguère avait dit : » Dieu a fait l'homme à son image... et l'homme le lui a bien rendu. »

Cette pensée, certainement amère quant à l'intention de son auteur, pourrait sans trop de peine être retournée en louange et en motifs d'admiration.

En effet, quoi de plus grand dans l'expression d'art comme dans la vie même de l'être humain, sinon la douleur et l'amour? Donc, si nous supposons le terrible problème résolu, et que nous admettions cette hypothèse : que « Dieu a fait l'homme à son image » l'homme le lui a rendu sans doute en lui prêtant parfois une intervention assez critiquable, ou tout au moins assez... personnelle dans la vie des individus et des peuples, mais aussi en tirant des dogmes et des figures qui incarnent ceux-ci, tout ce qu'on peut imaginer de sublime dans la souffrance, dans la joie comme dans le deuil maternels, dans l'extase, dans le sacrifice, dans la compassion, dans l'amour éperdu.

Aussi dans une collection comme celle de M. Barthélemy Rey est-on à même de suivre à travers toute une succession de siècles, la traduction comme les modifications de tous ces mouvements de l'âme. Le clavier est sans fin, car toutes les nuances de la beauté chez la femme, avec la Vierge et les Saints; de la puissance, de la pensée, de l'abnégation, de la mort même, avec les Saints, les Apôtres et le Supplicié par excellence; enfin jusqu'à la tendresse de fleur, l'indéfinissable de l'avenir ou de l'irréel avec ce qui n'est ni la femme ni l'homme, c'est-à-dire l'Enfant et l'Ange; tout cela se renouvelle sans fin en se répétant sans fin, dans l'art religieux qui a donné au monde tant de cathédrales, tant d'œuvres saisissantes, tant de statues, tant de retables, de bas-reliefs, d'effigies de toutes matières, de toutes grandeurs, de toutes merveilleuses imaginations, de toutes réalisations persuasives ou foudroyantes.

On pourrait donc rectifier et compléter la pensée du sceptique que j'ai rappelée à l'instant en disant que si Dieu a créé l'homme, il lui a donné à son tour un pouvoir créateur que l'homme a splendidement exercé envers lui.

Les Dieux de la Grèce l'avaient déjà prouvé merveilleusement. Le Dieu des chrétiens en est une autre démonstration plus diverse et plus émouvante. N'ai-je donc pas eu raison de dire, d'une façon générale, et à propos de la collection Rey, que les vrais amateurs d'art et les grands collectionneurs agissent d'une façon supérieure en se plaçant au point de vue de l'histoire, comme à celui de l'expression humaine, sans exclure pour cela, loin de là, celui du talent de l'ouvrier, de la rareté de l'œuvre et de son prix.

Si je me suis étendu sur toutes ces considérations générales, c'est qu'il n'est pas dans la collection Rey une seule pièce à laquelle elles ne puissent pas s'appliquer. J'ai donc, sans jusqu'à présent parler d'aucune, donné une idée de l'intérêt, de la beauté, ou de la valeur de toutes.

J'avouerai que cela était plus commode (et peut-être n'est-ce pas moins profitable) que, dans un article de Revue, de décrire en détail, au point de vue de l'esthétique et de l'érudition, le plus grand nombre des principales. Il me serait plus agréable de vous avoir inspiré le désir de la



SAINT JEAN-BAPTISTE
Statue en noyer. — Bourgogne, XV[e] siècle



SAINTE VILGEFORTE
Statue en noyer peint et doré. — Italie, XVIe siècle

connaître à votre tour, et de vous avoir convaincus de sa noblesse et de sa haute portée. Au surplus, la tâche énumératrice et descriptive a été trop complètement remplie et d'une façon trop savante par M. Émile Molinier qui avait préparé les matériaux et par M. Seymour de Ricci qui les avait coordonnés dans un somptueux catalogue (Librairie centrale d'Art et d'Architecture édit.), pour que je procède par un sec et monotone inventaire. Il ne vaudrait pas ces savants travaux et il intéresserait peu le lecteur.

Il était préférable, ai-je pensé, de donner ici l'idée générale de la collection et des enseignements qu'on en peut tirer, puis, d'illustrer par quelques spécimens pris entre plusieurs centaines (elle renferme 645 numéros exactement), les méditations que ce voyage à travers l'art chrétien de plus de cinq siècles ne peut manquer de susciter. La première partie de cette tâche se trouve à peu près remplie. Il me reste à m'acquitter de la seconde, qui sera beaucoup plus difficile, à cause d'un malaise bien connu de ceux qui visitent les grandes collections, et qui s'appelle : l'embarras du choix.

Du moins il y a une remarque qui s'applique à beaucoup des œuvres recueillies par M. Rey. Le collectionneur s'est appliqué à ne rassembler autant que possible que des sculptures ayant conservé leur ancienne parure polychrome. Aussi l'agrément égale l'intérêt technique qui donne, souvent, par ce moyen, des indications d'Écoles que plus d'une fois il serait, autrement, difficile de déterminer. C'est ainsi que nombre de sculptures des ateliers d'Allemagne ont pu recevoir leur garantie d'origine, grâce à la couche d'enduit métallique qui transparaît sous les diverses couleurs du vêtement, donnant quelque chose d'analogue à ce qu'est, en orfèvrerie, l'émail sur paillon.

Il y aurait une très belle étude à faire, et je la signale aux jeunes étudiants d'art, sur la façon de trouver les provenances par la comparaison des harmonies ou des dominantes, dans la sculpture polychrome ancienne. Cette étude, qui n'a pas encore été beaucoup approfondie, serait certes, facilitée par une collection comme celle de M. Rey.

J'aurais voulu reproduire quelques pièces prises parmi les plus archaïques, XIe ou XIIe siècle, mais il a fallu se borner. Une *Vierge* qui rappelle comme rudesse la Sainte Foy de Conques, est attribuée par le catalogue au Nord de l'Espagne; pour ma part, j'y vois plutôt le Portugal, et, au lieu du XIIIe, au moins le XIIe siècle. Peu importe, elle constitue, avec diverses autres du même genre, un puissant point de départ pour la revue des variations de types et d'expressions à travers les âges.

Une exquise et aristocratique *Vierge* en ivoire, du XIVe siècle, représente un des points de perfection de cette époque. Elle est reproduite ici ; elle fut trouvée en Suisse, dans une famille où s'était réfugiée une religieuse française à la Révolution. C'est un adorable spécimen de notre art de l'Ile-de-France.

L'art du XVe siècle est peut-être le plus abondamment représenté chez M. Barthélemy Rey. Faut-il s'en plaindre? Ce n'aurait pas été l'avis d'Alexandre Lenoir, le fondateur du « Musée des Monuments français », qui écrivait, qualifiant cet art de « presque inconnu dans la capitale », les lignes suivantes, d'une étrange audace, ou plutôt d'une étrange clairvoyance pour son temps : « Le XVe siècle, le plus remarquable pour l'histoire des arts, relativement à la



LA VIERGE	CHRIST	SAINT JEAN
Bois peint	Bois peint	Bois peint
Allemagne, XVe siècle	Espagne, XVe ou XVIe siècle	Allemagne, XVe siècle



MISE AU TOMBEAU

Groupe en noyer peint et doré. — Italie, début du XVIe siècle

France, est celui où les artistes ont commencé à produire des plans mieux combinés avec les ornements, et ils ont cherché à lier les calculs de l'esprit à une exécution sévère et soignée; alors il s'est opéré un grand développement dans le dessin, et l'on a vu disparaître le mauvais goût ».

Que les amoureux du XIIIe et du XIVe siècles et même ceux de la période romane ou de la Renaissance souscrivent à ce jugement, je n'en répondrai pas. Mais ils auront de quoi se consoler avec les autres parties de la collection, et il n'en demeure pas moins que le XVe siècle



GRAND RETABLE EN BOIS PEINT ET DORÉ
France, XVIe siècle

est en effet délicieux : délicieusement raffiné et délicieusement humain.

Vous regarderez en effet cette adorable *Vierge* aux cheveux dénoués (École de Champagne), d'une grâce si familière, et pourtant d'une si grande dignité ; cette Vierge flamande (no 146 de la collection), que notre illustration représente facticement groupée avec deux anges, et qui est à la fois attrayante et chaste; ce puissant saint Jean Baptiste, de l'école de Bourgogne, qui prouve que la France aussi eut ses Donatello.

Une comparaison d'une richesse de suggestion très vive sera faite entre trois *Mises au tombeau* ou plus exactement trois *Pieta* reproduites également par nous. Le n° 18 montre un groupe simple, naturel et pathétique à l'extrême. On discutera longtemps pour savoir s'il est flamand ou français. Des costumes, des coiffures principalement, du type des personnages, on peut tirer des arguments pour ou contre. En revanche, la magnifique *Pieta* provenant d'une église de la Haute-Marne, est un chef-d'œuvre des tailleurs de pierre français. Est-il rien de plus dramatique, de plus profond, de plus simple à la fois? Dire qu'un tel art fut si longtemps non seulement méconnu, mais renié par nous-mêmes ! On pourrait comparer cette œuvre avec la tragique *Pieta* de Souain qui était exposée au Petit-Palais avec les chefs-d'œuvre mutilés par la guerre allemande.



ANGE
Statuette chêne
(France, XVIe siècle)

LA VIERGE
Statuette bois
(Flandre, XVIe siècle)

ANGE
Statuette chêne
(France, XVIe siècle)

Enfin, le troisième terme de la comparaison sera ce groupe italien du début du XVIe siècle, composition pleine, suave, exécution et couleur d'une richesse indicible. Le génie de deux ou trois races se définit ainsi par le rapprochement de tels morceaux, et, encore une fois, chez M. Rey, ces occasions de parallèles ou de contrastes sont des plus fréquentes.

Le temps me presse et la place qui m'est mesurée se remplit. Je dois donc être bref avec le XVIe siècle, dont je ne saurais toutefois manquer de signaler la présence, illuminée par cette si curieuse sainte Vilgeforte, qui apparaît comme une figure de l'Arioste, et ce beau retable français, de la Crucifixion, entre l'Adoration des Mages et l'Ascension, avec, en dessous, les attachantes peintures du Donateur avec ses huit garçons, de la Donatrice avec ses six filles.

Mais il était entendu que je devais vous signaler une exception profane parmi cette multiple assemblée mystique. Vous avez deviné qu'il s'agit de la *Diane* reproduite ici. Grande figure peinte au naturel et qui a toute la sveltesse voluptueuse, toute l'aristocratique séduction des plus belles œuvres peintes de l'École de Fontainebleau. Est-ce un des maîtres de cette École qui a eu son « heure de sculpture » ; est-ce Jean Goujon, à qui beaucoup de ceux qui l'ont admirée donnent cette Diane, qu'il faut proclamer l'auteur de cette œuvre exceptionnelle? Je n'en sais rien ; je me garderais de le savoir; je me contente de la quitter comme j'ai quitté la surprenante collection Rey, en marmonnant des vers de Ronsard qui me la faisaient revoir, tandis que les Christ atrocement suppliciés et meurtris, tel que celui qui vous apitoiera ici, et les douces Vierges souriantes alternant avec cette païenne splendide, me rendaient plus que jamais partagé entre les deux pôles de mon esprit : le mysticisme de mon enfance et le naturisme de mon âge mûr.

ARSÈNE ALEXANDRE.



LA VIERGE ET L'ENFANT
Statuette en ivoire
(Ile-de-France, XIVe siècle)



LA VIERGE ET L'ENFANT
Pierre avec traces de couleurs
(France, XVe siècle)



Photo Goupil & Cie.

CROQUIS DE BERNARD NAUDIN

PEINTRES EN MISSION AUX ARMÉES

On n'a pas oublié, bien que le Louvre soit fermé depuis trois ans, le petit chef-d'œuvre de Meissonier, *Solférino*, l'un des plus célèbres tableaux des batailles de jadis. Napoléon, entouré de son état-major, contemple silencieusement les évolutions du combat qui s'agite en bas dans la vallée, et, en haut, à droite, sur un mamelon dominé par une tour et une ligne de cyprès. Quelques cadavres sont étendus aux pieds du souverain, sur la terre défoncée. Ce n'est ni ce brillant état-major, ni ce tragique apprêté du décor, hélas! tant dépassé depuis, qui nous intéresse à cette heure dans ce petit panneau illustre; mais un tout petit personnage, placé à l'arrière-plan, sanglé dans un uniforme verdâtre, le képi sur le front, penché sur son cheval et semblant, lui aussi, suivre l'action avec une attention soutenue. Ce petit officier, replet et barbu, dans son costume militaire de fantaisie, n'est, en effet, autre que l'auteur lui-même, Meissonier, qui inaugurait sa carrière de peintre militaire, de peintre attaché aux Armées d'une manière officielle et qui se trouve, par suite, être l'ancêtre et le grand prédécesseur de nos peintres aux Armées d'aujourd'hui.

L'occasion s'offrait de nouveau à lui, aux jours néfastes de 1870, de reprendre le costume militaire et la palette de guerre. Meissonier reprit bien le costume, moins discret, cette fois qu'en 1859, l'uniforme galonné de colonel d'artillerie de la garde nationale, avec son grand sabre courbe, battant ses éperons. Mais il renonça à la palette. Il ne fallait que des victoires au héraut de la grande épopée. Il laissait à deux jeunes confrères et disciples le soin d'exalter l'héroïsme des vaincus et la gloire de leurs défaites. Alphonse de Neuville et Edouard Detaille ne faillirent pas, du moins, à ce devoir.

A leur suite, un élan de piété patriotique suscita un prodigieux essor de peinture militaire. Le sentiment populaire y trouva peut-être son compte, mais l'art, à coup sûr, eut lieu d'être moins satisfait. Aussi, lorsque les terribles événements qui se sont déchaînés sur notre patrie et sur le monde entier nous laissèrent revenir de nos premières émotions, lorsque l'esprit, plus libre, voulut prendre conscience des réalités tragiques qui constituent pour l'humanité un chapitre unique dans son histoire, put-on craindre, pour en fixer les aspects, une nouvelle levée de pinceaux, un nouveau débordement de peinture soldatesque pour faire suite aux élucubrations qui, pendant quarante ans, ont envahi nos Salons.

Sans doute, les temps ont bien changé et la guerre d'aujourd'hui n'offre plus les spectacles d'autrefois. La bataille de l'Yser ou la défense de Verdun ne peuvent plus se traiter comme la bataille d'Aboukir, la prise de Constantine ou le



Photo Goupil & Cie.

BALANDE. — VERDUN

Cimetière de Saint-Privat. — Néanmoins, dès les premiers jours de 1915, un petit mouvement se dessina, créé principalement par la presse illustrée, désireuse de satisfaire la curiosité pleine d'angoisse de son public. Des « poilus » se souvinrent dans la tranchée qu'ils avaient été artistes et, par manière de repos, de changement, pour tuer le « cafard », croquèrent leurs camarades ou firent le portrait des lieux, ne fût-ce que pour conserver le souvenir, pour eux-mêmes ou pour les leurs, de ces heures inoubliables.

M. Albert Dalimier prit à ce moment une initiative hardie; il essaya de centraliser, de canaliser et de diriger les inspirations et les efforts des artistes qui tenteraient de fixer la représentation de tant de scènes extraordinaires, dont ils deviendraient les spectateurs directs et les témoins : c'est la création des missions de peintres aux Armées.

Le sous-secrétaire d'Etat établit donc un programme de manière à ce qu'aucun des aspects ne fût oublié. Tels artistes devaient être chargés de reproduire et de conserver la douloureuse physionomie des villes martyres : Reims, Soissons, Ypres ou Verdun, pour transmettre à la postérité le témoignage des crimes de la barbarie teutonne; tels autres étaient dirigés vers le front de telle ou telle armée, vers le nord, vers la Champagne ou vers l'Alsace ; tels autres avaient pour devoir de tracer les spectacles de l'arrière, les services de ravitaillement ou les services de santé ; tels autres étaient expédiés vers les ports de mer militaires ou encore vers les usines fantastiques et infernales, les usines où se fabrique jour et nuit, sans discontinuer, la formidable production du matériel de guerre et des engins de destruction.



Photo Goupil & Cie.

DEVAMBEZ. — PASSAGE D'UN DÉTACHEMENT DANS VERDUN

Une commission était aussitôt instituée pour l'application de ce programme. Elle comprenait, sous la présidence du sous-secrétaire d'Etat ou de son délégué, M. H. Valentino, chef de la division des travaux d'art, les fonctionnaires principaux de l'administration, des membres de la presse et un représentant du ministre de la Guerre comme du ministre de la Marine.

L'organisation de ces missions fut bientôt établie et, dès les premiers jours de février, les artistes se mirent en route, malgré la température sibérienne.

Huit artistes en revenaient avec, chacun, un bagage instructif. Vuillard apportait d'exquis pastels de coins d'Alsace et des scènes de prisonniers boches; Madeline des paysages de Thann et de Dannemarie; Truffaut rapportait les poignants vestiges des églises dévastées de la région lorraine; Adler une série d'études de prisonniers ; Caniccioni des vues de tranchées; Herman Paul, en des aquarelles d'une abréviation synthétique, exposait la tristesse navrante des forts ravinés aux entours de Vaux. Mais les deux artistes qui se



ZINGG. — LE POSTE DE SECOURS

Photos Goupil & Cie.

RENÉ PIOT. — UN CONVOI DANS LES VOSGES

distinguaient particulièrement, dès cette première tournée, sont MM. Zingg et Balande.

Zingg offrait un ensemble copieux d'études peintes, de dessins aquarellés ou pastellés du front alsacien. C'est la région qu'il a choisi de préférence comme originaire de l'Est, et vers laquelle il est revenu une deuxième fois, dans la quatrième tournée, actuellement exposée au Luxembourg. Car, j'ai omis de dire que les envois de chaque série sont exposés au public dans notre Musée moderne et que les missionnaires, après un premier mois d'exploration peuvent être chargés, suivant leur mérite, d'une mission nouvelle. Il apportait, comme il apporte encore cette fois, des études singulièrement expressives, d'un ton puissamment exalté; et les impressions très vives produites par ces spectacles sont même traduites, hors concours peut-on dire, en dehors des recherches directes, par une synthèse qui les résume et les condense et présente, comme une *pieta* douloureuse de martyr, l'agonie glorieuse d'un jeune héros.

Balande, que nous retrouvons encore aujourd'hui, est peut-être celui qui est entré le plus dans la donnée du programme, car, dans ses toiles émues, de l'enterrement des soldats tués dans une attaque auprès de Nieuport, avec le décor solennel de la pauvre église incendiée, dressant sur le ciel du soir son squelette déchiqueté, comme dans ce troupeau de prisonniers boches conduits sur le fond grave, triste et animé du port de Dunkerque, il a vraiment trouvé ce qu'on pourrait appeler la couleur morale des choses. Ses ruines de Verdun, cette fois, s'étageant jusqu'aux sommets restés intacts de la cathédrale, en une avalanche pyramidale de maisons éventrées est assurément d'un aspect émouvant.



Photo Goupil & Cie

FOUQUERAY. — PRISONNIERS ALLEMANDS

Intéressantes à coup sûr furent les expositions de Lucien Simon, avec ses aquarelles prises à l'arrière et même une grande toile neigeuse évoquant le vieux Breughel. Ce vieil ancêtre exerce encore son influence très active sur nos générations contemporaines. Il y apparaît un peu sur Zingg, il y a paru surtout sur Piot, dont l'exposition, très remarquée et très instructive, était conçue, chose peu banale, sous le patronage incontestable du vieux maître flamand et des primitifs italiens. Ce respect et ce souvenir des maîtres, est un phénomène assez inattendu et assez touchant pour qu'on ait le devoir de le souligner.

Parmi les autres peintres qui se sont signalés au cours de ces petites équipées artistiques, il faudrait encore signaler MM. Prinet, Zo, avec un ensemble important, d'une couleur assez épique, Devambez, avec une série de petites toiles très vivantes et très colorées, Jeanès, paysagiste des Vosges, Olivier, Frédéric Lauth, avec ses ruines lamentables de Verdun, Fouqueray, Chigot, sur le front de l'Yser, Neumont, au fort de Vaux, P.-E. Dupuy, Guinier, Prunier, Le Bail et Bonnard. On voit par la réunion de tous ces noms l'éclectisme de la commission.

Cette fondation n'aura donc pas été inutile. Elle conservera pour l'avenir l'image d'un temps inoubliable, fixée par les yeux et le cerveau de ses artistes et elle aura, en pleine guerre, réveillé leur activité, sollicité leur inspiration, ranimé la vie et le travail dans les ateliers déserts.

LÉONCE BÉNÉDITE.
Conservateur du Musée du Luxembourg.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 161 LES ARTS 1917



RUINES DE VOLUBILIS (Ville Romaine). — ARC DE TRIOMPHE

VOLUBILIS. — ARC DE TRIOMPHE

La Direction des « ARTS » a reçu la lettre suivante de M. le Général Lyautey qui a bien voulu donner sa haute approbation au présent numéro entièrement consacré au Maroc et aux admirables efforts faits par nos pionniers dans le domaine des Beaux-Arts.

LE GÉNÉRAL LYAUTEY
Résident général
du Maroc

11 octobre 1916

M.

Je reçois votre lettre et votre si intéressante suggestion au sujet de votre Revue *LES ARTS* dont je connais si bien et apprécie tant les excellentes initiatives.

Je considère que ce serait une vraie bonne fortune pour le Maroc de voir votre projet mis à exécution et je charge immédiatement M. Tranchant de Lunel, mon chef du service des Beaux-Arts, de réunir toute la documentation nécessaire et de se mettre en relation avec vous.

Avec mes remerciements les meilleurs, veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma haute considération et de mes sentiments dévoués.

LYAUTEY.



RUINES DE VOLUBILIS (Ville Romaine). — TEMPLE

DU PASSÉ A L'AVENIR



Ce n'était pas assez pour le général Lyautey d'avoir, au premier jour de la guerre, par son esprit de décision et son énergie, assuré la solidité du protectorat français au Maroc; il prétendit, alors que l'Europe entière était en feu et que l'incendie gagnait de proche en proche, assurer le développement normal du pays qui lui était confié et, en même temps que les troupes indigènes donnaient leur sang sur les champs de bataille de France, continuer l'œuvre entreprise de progrès pacifique. De là, l'Exposition de Casablanca (1915), qui devait faire mieux connaître au Maroc la France travailleuse et les inépuisables ressources qu'elle était à même de mettre à la disposition d'un pays neuf; de là ces Foires de Fez (1916) et de Rabat (1917). L'Exposition d'Art Marocain organisée par la Résidence générale au Musée des Arts décoratifs, répond, elle, au dessein inverse : apprendre à la France de quel admirable pays elle a enrichi son domaine. Elle n'en ignorait pas l'importance économique, le nombre de colons français installés dès maintenant au Maroc le prouve et les affaires considérables qui y font prospérer nos capitaux; mais la civilisation marocaine nous demeurait à peu près inconnue; le général Lyautey a pensé que l'art marocain serait le meilleur des introducteurs du Maroc et qu'il nous séduirait tout d'abord. L'événement lui a donné raison et nulle meilleure propagande en faveur du Moghreb que ces salles du Pavillon de Marsan où il a apporté la fleur de ses raffinements d'autrefois et le témoignage aussi de l'activité et du goût persistant de ses artisans, soutenus et encouragés par notre administration.

Le Maroc est un vieux « pays d'art » et si cet art n'a pas la célébrité qu'il mérite, c'est seulement que jusqu'à ces dernières années, les monuments en demeuraient à peu près inaccessibles. On y soupçonnait une civilisation préhistorique, mais nul ne s'aventurait vers Taza et il fallut le « bond » de mai 1914 pour permettre au lieutenant Campardou d'explorer les tombes qui en trouent le rocher. Dès le XVIII[e] siècle, les archéologues classiques savaient que tout n'était pas détruit de Volubilis et qu'au pied du Zerhoun, ce bastion de l'Atlas, des restes subsistaient du poste le plus avancé, des Romains au cœur de la Mauritanie Tingitane; mais, rares

RUINES DE VOLUBILIS (Ville Romaine)

étaient ceux qui en avaient aperçu les ruines et il ne put être question de fouilles régulières jusqu'au jour où la France eut étendu sa main sur ces montagnes. Le moyen âge musulman restait aussi mystérieux. Les historiens arabes avaient décrit les merveilles des palais et des mosquées édifiés à Fez et à Marrakech par les grands princes conquérants, fondateurs de ces villes ; nul n'avait pénétré pourtant dans ces édifices, dont les coutumes et la foi religieuse de l'Islam tenaient les voyageurs chrétiens sévèrement éloignés, et qui aurait pu imaginer qu'aujourd'hui encore, dans cet empire que des siècles de mauvais gouvernement menaient à sa

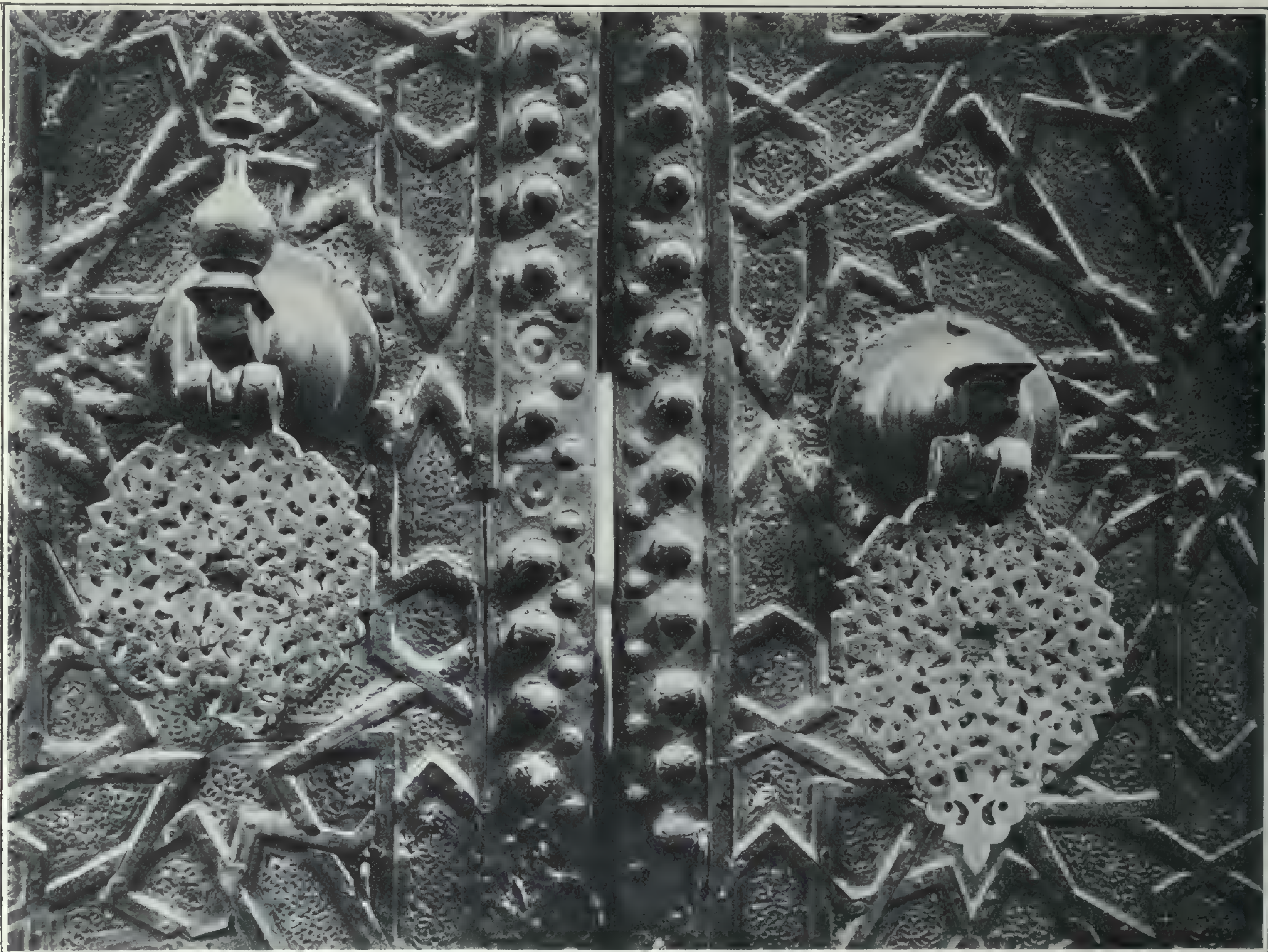


VOLUBILIS. — PIÈCES TROUVÉES DANS LES RUINES



FEZ. — MÉDERSA DE BOUANANIA

ruine, d'ingénieux ouvriers continuaient les traditions d'autrefois, traditions mortes dans tout l'Orient musulman, dans les régions même, comme l'Égypte et la Syrie, qui s'enorgueillissaient du plus glorieux passé? — Notre venue a révélé à la France ces trésors; il convient qu'elle apprenne à les connaître et qu'elle les fasse connaître au monde. Ne parlons pas de la préhistoire, science un peu bien spéciale; mais dirons-nous jamais trop l'intérêt de l'extraordinaire chien de bronze trouvé à Volubilis? Les tailleurs de pierres indigènes, il faut l'avouer, maniaient assez mal les formes classiques et l'on ne saurait rien voir de plus lourd dans la décadence romaine que ces trophées sculptées sur l'arc de triomphe, qui pourtant, ne date que du second siècle; mais le chien! Les ouvriers avaient constam-



FEZ. — MÉDERSA CHERATTIN (détails heurtoirs)

ment sous les yeux ces sloughis qui pullulent dans l'Afrique du nord; un sculpteur s'avisa d'en modeler un, il ne chercha pas le style, il fit tout simplement ce qu'il voyait, accroupissant la bête et tendant tout son corps pour le saut, et il fit un chef-d'œuvre de vérité. Ce chien ne tardera pas à devenir célèbre. Une race capable d'une telle œuvre devait être étonnamment douée pour les arts plastiques; malheureusement, l'Islam survint qui l'en détourna; il ne la détourna pourtant pas de l'architecture et du décor des monuments et, entraînée, canalisée par lui, elle réalisa en ce sens des merveilles.

Si la première période de la conquête arabe n'a laissé au Maroc aucun vestige appréciable, au contraire l'œuvre monumentale des Almohades du XIIe siècle demeure grandiose. Ces Berbères de l'Atlas du sud étaient des guerriers, eux aussi, et leur architecture, militaire ou religieuse, marque une puissance incomparable. Rien de plus simple et de plus grand que la porte de la casbah des Oudayas, que la mosquée de Hassan et que les deux minarets de la Tour Hassan à Rabat et de la Koutoubya à Marrakech; tout y est fort, tout y est noble et l'on y sent le même souffle héroïque qui, au même moment, inspirait les constructeurs de nos premières cathédrales gothiques. Puis, ce fut le règne de la grâce; les Mérinides du XIVe siècle embellirent Fez; leurs palais ne subsistent pas et leurs mosquées, tenues strictement fermées d'ailleurs, semblent avoir été constamment renouvelées, même cette Karaouyne dans la cour de laquelle on aperçoit de loin une fontaine des lions, rivale de celle de l'Alhambra; mais nous possédons encore leurs médersas, ces logis que la



FEZ. — MÉDERSA DE BOUANANIA

charité souveraine faisait construire pour les étudiants venus du bled, et ils y ont donné la mesure de leur goût. Ici encore c'est le style de l'Alhambra, mais d'un Alhambra moins exubérant; les partis-pris restent plus simples, plus de surfaces nues reposent le regard dans les cours dont la mosquée garnit une face, tandis que les chambres des étudiants tiennent les trois autres, et ces pleins font valoir harmonieusement la richesse des mosaïques de faïence colorée, des plâtres finement ciselés, des lambris et des auvents de cèdre, des bassins de marbre enfin, où l'eau courante chante à demi cachée sous une vigne. Et la dynastie qui règne encore présentement ne s'est pas abstenue, elle non plus, de bâtir : Moulay Ismaïl, passe pour le Louis XIV du Maroc et Meknès est son Versailles, un Versailles au palais fortement restauré sans doute, mais dont les jardins, les pavillons, les prodigieux magasins, les



FEZ. — MÉDERSA DE BOUANANIA

remparts et les portes monumentales attestent encore la splendeur. Tout cela croulait quelque peu, quand la France y pénétra, et la pluie n'allait pas tarder d'avoir raison de ces grands souvenirs ; un intelligent Service des Monuments Historiques se mit discrètement à l'œuvre; il consolide sans rebâtir, il maintient sans rajeunir et avant longtemps un long avenir sera assuré pour notre joie à ces chefs-d'œuvre dorénavant protégés.

D'excellentes photographies permettent de les apprécier aux Français pour lesquels le Maroc est trop loin, et des séries complètes en ont été exposées au Pavillon de Marsan. Pour l'art industriel, c'est avec les objets eux-mêmes que le général Lyautey a tenu que le public fut appelé à faire connaissance. Ceux qui garnissaient les palais mérinides ont disparu et le Maroc n'a pas conservé, comme la Perse, la Syrie ou l'Egypte, des trésors de cuivres incrustés, de tapis, de verres émaillés, de faïences peintes et d'ivoires aux délicats rinceaux qui en font revivre à nos yeux les grandes époques. Il nous faut arriver jusqu'au XVIIIe siècle pour retrouver ces choses usuelles qui embellissaient la vie des riches marocains ; mais sommes-nous en droit de nous plaindre, à voir ce qui subsiste, et que regretterions-nous sans injustice devant les vitrines où ce jeune passé nous est présenté pour la première fois ? L'art raffiné des villes arabisées nous fournit les tapis de Rabat, ces parterres de fleurs brillantes comparables par leur éclat aux prairies de la Chaouïa



FEZ. — MÉDERSA ATTARIN



FEZ. — MÉDERSA DE MEÇBAHIA

au printemps ; les fines broderies de Fez, celles de Meknès, de Tétouan et d'Azemmour, où passe un souvenir des îles de l'archipel ; les bandes dites de Chechaouen et les ceintures de soie de Fez dont les tissus de l'Espagne médiévale ont fourni les motifs ; les céramiques de Fez, moins parfaites certes que celles de Damas ou de Rhodes, mais au décor si étonnamment varié, des bijoux, des armes, des meubles et des « maroquins » admirables, cependant que, des tribus de la montagne berbère, viennent de déconcertantes poteries à décor géométrique qui semblent les sœurs de la vieille céramique grecque dite du Dipylon et des tapis à longue laine d'un goût tout moderne.

Et le plus curieux de cet art industriel, c'est que de nos jours même, la tradition n'en est pas morte, alors qu'en Perse, en Syrie, en Egypte, s'est évanoui tout ce qui jadis avait fait la gloire de ces pays classiques de l'Islam. N'exagérons pas, en vérité : l'art marocain n'est pas mort, mais il somnolait, il allait mourir sans doute, quand nous sommes intervenus et, le prenant sous notre protection, l'avons réveillé. Et ç'a été un des plus inattendus miracles de la politique marocaine de la France. Notre protection il est vrai, eût pu lui être fatale, si elle s'était montrée impérieuse ; à prétendre diriger les artisans et leur imposer nos méthodes, nous eussions tué ce qui restait en eux de goût original, et un art bâtard fût né entre leurs mains, dont nul n'eût été fier de revendiquer la paternité. Le tact des collaborateurs du général Lyautey sut éviter le péril ; leur rôle se borna à rapprendre aux ouvriers les belles techniques délaissées, et à leur faire recopier les morceaux les plus purs de l'art du passé, pour qu'ils se pénètrent de ce qu'avait eu de fort un style qui s'aveulissait ; au reste, quand de bons maîtres vivaient encore, ce furent eux qui, soigneusement recherchés, formèrent les apprentis. Une telle discrétion trouva sa récompense : la médersa des Oudayas de Rabat, centre des cours d'apprentissage, et tant d'ateliers familiaux sont en pleine floraison, et le Service des Beaux-Arts du Protectorat peut se flatter de présider à une véritable renaissance des arts indigènes. Les ouvrages qu'il expose au Musée des Arts Décoratifs en témoignent.

* * *

Il était bon que le public français fût initié à cette part de l'œuvre qui, malgré la guerre, se poursuit au Maroc. Peut-être dira-t-on à la vérité que quelques tapis et quelques poteries importent peu, au regard de la lutte mondiale, et nous n'y contredirons pas, mais cet encouragement du travail indigène fait partie d'une conception politique qui a fait ses preuves ; l'indigène, satisfait de son sort, nous a suffisamment marqué sa fidélité, et les moindres raisons concourent à le satisfaire. Aussi bien, l'un des buts que nous visons au Maroc est le rétablissement de ses traditions négligées durant de longues années de mauvais gouvernement, en tant qu'elles peuvent rendre au pays, pour notre plus grand avantage, sa prospérité et son lustre ; or, l'art a été l'une des plus nobles manifestations de sa civilisation d'autrefois, et il peut contribuer, lui aussi, à la rénover.

RAYMOND KŒCHLIN.

Président de la Société des Amis du Louvre.



FEZ. — MÉDERSA ATTARIN



RABAT. — PORTE DE CHELLAH

LE MAROC ARTISTIQUE



FEZ. — BOUTEILLE DE FLEUR D'ORANGER

Sous les différents ciels où résonne, à l'heure de la prière, le long cri du muezzin, tous les sentiers ont été battus ; nous les avons nous-mêmes parcourus jusqu'aux frontières lointaines de la Chine ; il n'est pas une terre islamique qui n'ait été foulée par des pas européens. On ne saurait même en excepter la Perse, mystérieuse et charmante, car la Perse était sur la route des Indes et, depuis longtemps, des pionniers sont venus, qui ont effeuillé les roses de Chiraz et effrayé les rossignols d'Ispahan.

Mais le Maroc ?... Situé à l'extrémité occidentale du littoral africain, entre les grands flots de l'Atlantique et les hautes cimes de l'Atlas, protégé contre toute pénétration européenne, tant par le manque de voies de communications que par l'humeur, quelque peu belliqueuse, des autochtones, le Maroc a eu cette singulière fortune de demeurer jusqu'à ces dernières années, aux portes même de l'Europe, un pays presque complètement inconnu. On a dit avec raison du Maroc d'hier qu'il était « muré dans son passé ». Pauvre, mais grand, ruiné, mais superbe, déchu, mais toujours fier, il s'écroulait doucement dans la poussière des années, s'éteignait lentement, et, impassible, se regardait mourir.

Sans doute, avant l'établissement du Protectorat Français, entre 1889 et 1913, la terre du Moghreb avait reçu quelques visites d'étrangers. Deux ou trois ambassades s'étaient avancées jusqu'au cœur du pays, ainsi que des colons, des mercantis, des topographes, plusieurs voyageurs et non des moindres... un Loti... un Chevrillon... Qu'avaient-

ils vu au Maroc, ces touristes de la première heure?...

Ils avaient vu ce que nous voyons encore nous-mêmes : de vastes espaces et de grandes lignes; des plaines traversées par des oueds rapides et profonds; des prairies étalant, sous un ciel lourd, des dessins plus éclatants que ceux d'un tapis de Rabat, des déserts d'iris, des champs de marguerites, de tubéreuses et d'asphodèles, et puis, parfois, des hauteurs couronnées de maisons blanches, roses ou ocreuses, piquées de minarets et ceintes de ces hautes murailles que teignent, chaque soir, de sang frais, les splendeurs du soleil couchant, Fez... Meknès... Rabat. Ils avaient pu, ces devanciers, admirer, comme nous le faisons nous-mêmes aujourd'hui, le caractère essentiellement féodal du paysage marocain, mais, moins favorisés que nous, ils avaient dû se contenter de quelques impressions artistiques, d'une nature purement subjective, partant assez superficielles. Ils n'avaient pu pénétrer l'âme du pays ; toujours, devant leur curiosité, s'étaient dressées les vieilles barrières de l'Islam, l'hostilité muette des remparts, l'obstination farouche des lourdes portes fermées. Dans les villes, ils avaient été admis à contempler, suivant l'expression consacrée, « des murs derrière lesquels il se passait quelque chose ». Ils les avaient contemplés, ces murs, avec beaucoup d'intérêt, puis, dociles, s'en étaient retournés, non sans enrichir la littérature de voyage de quelques pages excellentes.

Pour nous, qui sommes venus à l'heure favorable où il est enfin permis de soulever un coin du voile, nous qui avons vu s'ouvrir à notre approche les portes jusque là fermées, nous ne devons plus nous borner à cueillir des impressions comme on cueille des fleurs pour les jeter au vent, après en avoir respiré le parfum. Le patrimoine artistique du pays nous a été révélé, préservé par l'isolement contre toute atteinte du dehors. Si nous avons souci de faire œuvre utile, nous devons, sans plus attendre, commencer l'inventaire de ce patrimoine. Bien qu'incomplet encore, puisque chaque jour amène sa découverte, il se montre, d'ores et déjà, d'une incroyable richesse.



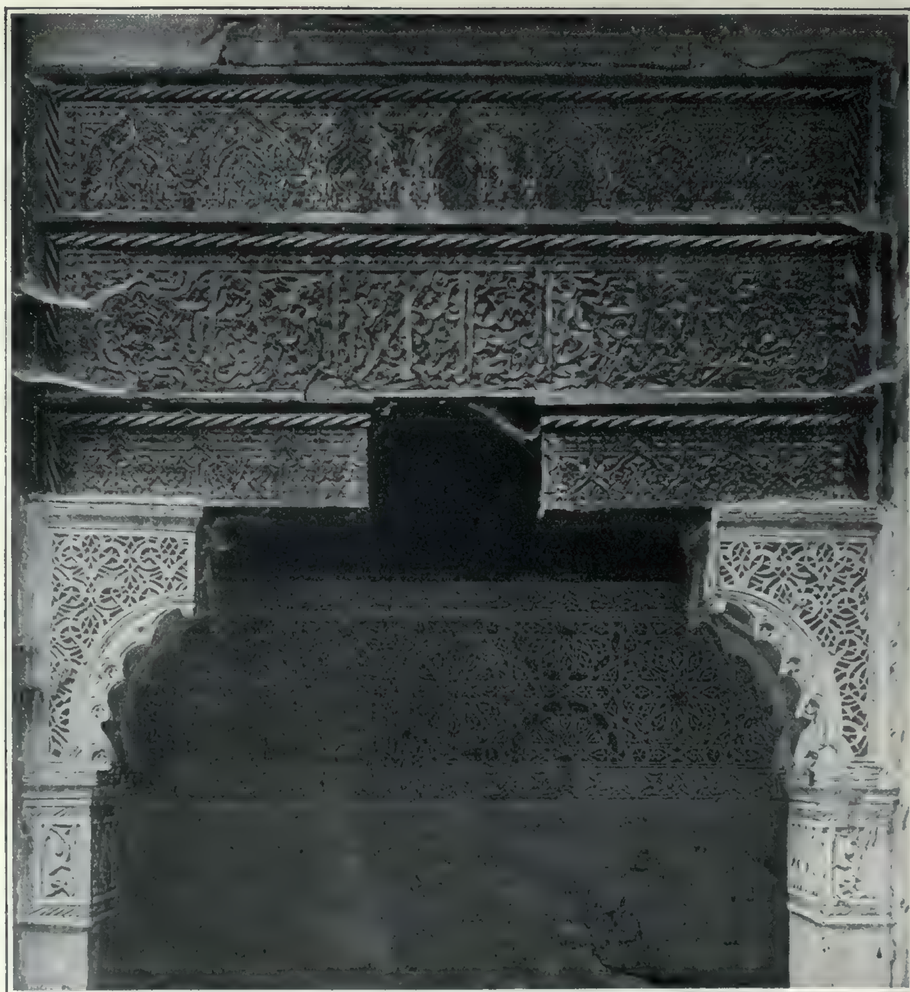
FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ

Comme l'Algérie et la Tunisie, le Maroc présente, le long de ses côtes, toute une collection de jolies villes blanches, posées au bord des flots bleus ainsi que des corbeilles d'argent, mais il possède aussi, à l'intérieur des terres, quelques cités pittoresques, auxquelles nulle cité d'Algérie ou de Tunisie ne pourrait se comparer, sauf peut-être Tlemcen... Encore Tlemcen est-elle marocaine. Le Maroc n'a pas seulement Mogador, Azemmour, Rabat... le Maroc a Marrakech, le Maroc a Meknès, le Maroc a Fez; autant de villes d'un caractère distinct, autant de trésors sans prix où nous voyons l'art dit « hispano-mauresque » atteindre maintes fois son plus haut point de perfection. Marrakech, c'est,



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ (bois sculpte)

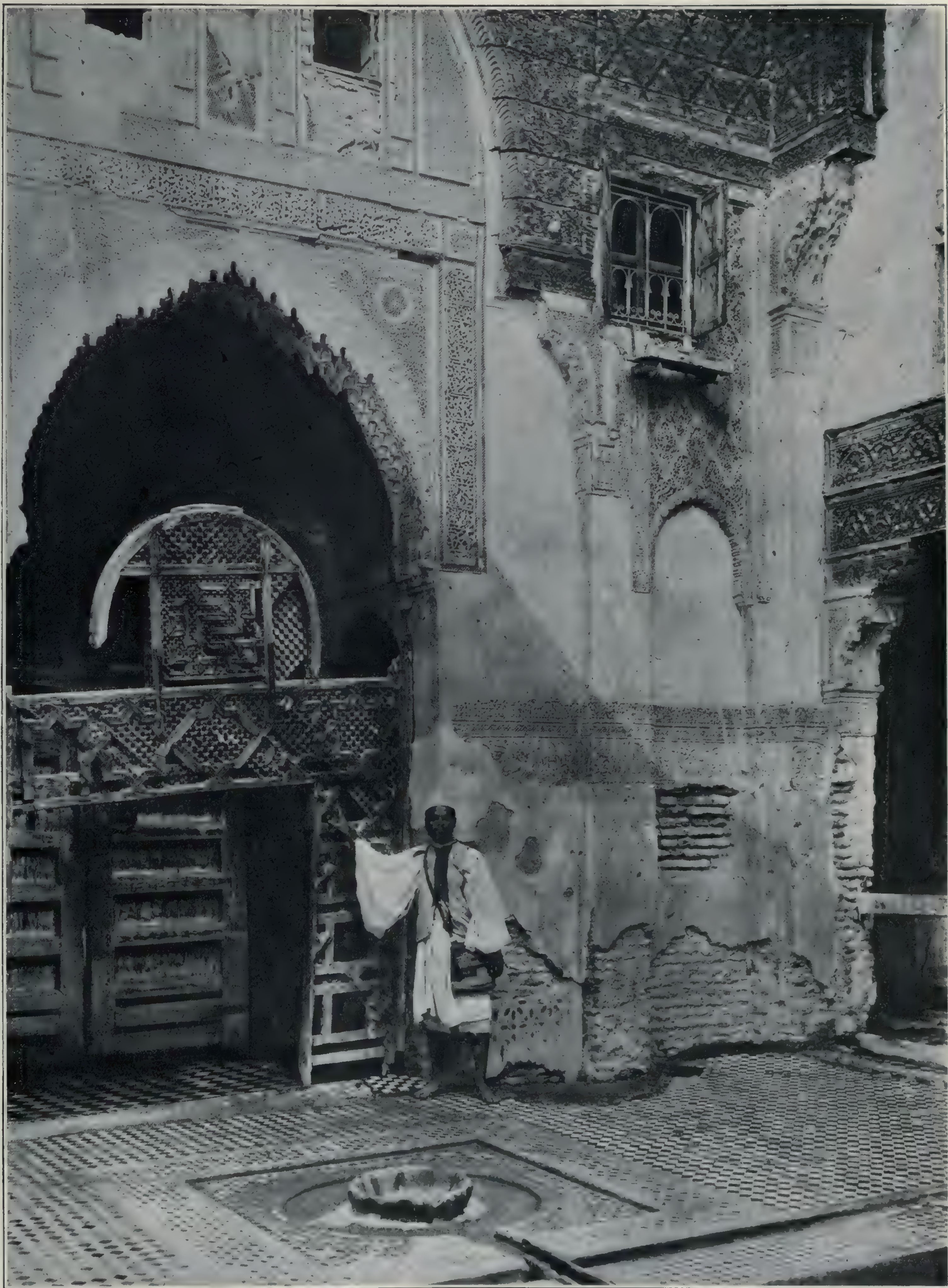
dans toute l'acception du terme, la ville du Sud comme Tombouctou ou les autres villes reines du désert, mais c'est aussi une oasis au milieu de l'immense palmeraie qu'arrose l'oued Tensif; elle étale largement ses maisons roses où pointe, de loin en loin, quelque hardi minaret de faïence verte. Les orangers y mûrissent, dominés par les sommets neigeux de l'Atlas. Les oiseaux y chantent dans la fraîcheur des jardins. Ville de plaisir où, chaque soir, sur la grande place qui porte le nom significatif de « l'Assemblée des Merveilles », une foule énorme vient applaudir au récit des conteurs et à la grâce équivoque des jeunes danseurs chleus. Ville de commerce où affluent, pour le besoin de leur négoce, les plus farouches habitants de Sous et même les fameux hommes bleus de sinistre mémoire.



FEZ. — MÉDERSA CHERATTIN

Marrakech nous retient par son grand air de capitale saharienne. Tout autre est le charme de Meknès, caprice royal de Moulay Ismaïl.

Figure étrange que celle de ce prince africain qu'éblouissaient à distance les rayons du roi-soleil. Chacun sait que Moulay Ismaïl avait envoyé, sans succès d'ailleurs, un ambassadeur à Louis XIV pour obtenir de lui la main



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ (bois sculpté)

d'une fille de Madame de Lavallière. Visiblement, il avait l'esprit hanté par l'idée de Versailles, de ses splendeurs et de ses fêtes. Cette hantise suffit à expliquer Meknès. Les vastes proportions de ses palais, de ses cours, de ses jardins enclos de murs, de ses Aguedals aux eaux courantes, de ses magasins immenses aux arcades massives, enfin de cette pièce d'eau d'environ six hectares, dans laquelle nous pouvons saluer une cousine, un peu éloignée, il est vrai, de la pièce d'eau des Suisses ou du Grand Canal de Versailles.

Il est piquant de songer qu'à l'époque de Moulay Ismaïl le degré de civilisation était sensiblement le même en France et au Maroc. Depuis cette époque, l'invention de la vapeur, celle de l'électricité, leurs multiples applications dans le domaine de la science et de l'industrie, ont accéléré, au point de la rendre vertigineuse, la marche du progrès dans notre pays. Cependant que le Maroc, fermement attaché à ses traditions, mais fataliste et insouciant, s'endormait au soleil dans son rêve. Ainsi un fossé a pu se creuser entre les deux civilisations. Au XVII[e] siècle (de notre ère) les sujets du sultan-chérif témoignaient souvent d'une culture sensiblement égale à celle du sujet du roi de France. Ils étaient aussi raffinés sur tout ce qui touche à l'art, la toilette, l'ameublement. Ils se montraient même nettement supérieurs sur les questions de propreté ou d'hygiène. Les felouques aux imposantes voilures qui portaient les ambassadeurs du Sultan ne différaient guère des frégates ou d'autres vaisseaux de ligne de Sa Majesté Très Chrétienne. Ainsi Moulay Ismaïl pouvait, comme Louis XIV, envoyer des missions extraordinaires auprès de la République de



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ (détail)

Venise ; il pouvait, à son exemple et aussi facilement que lui, faire venir des marbres de Carrare pour les monuments de son royaume. A quoi bon, dès lors, attribuer une origine romaine aux colonnes de marbre qui ornent les édifices de Meknès ? Ne peut-on, tout simplement, voir en elles des colonnes importées d'Italie par les vaisseaux de la flotte impériale ?

Au milieu de ces formidables remparts, effrités par le temps, mangés de lumière, qui suivent tous les contours du sol, s'enfonçant avec lui dans les ravines, enjambant avec lui les montagnes, Fez ne ressemble pas plus à Meknès qu'il ne ressemble à Marrakech. Une capitale ? Non pas, mais une zaouïa, un centre intellectuel de religion et de fanatisme. C'est là dans les Médersas, c'est-à-dire dans les Universités auprès des mosquées très saintes (El Quarayouine, Moulay Idriss, El Andalous), que les tolbas venaient jadis en foule et viennent encore aujourd'hui, pour se livrer, pendant quelques années, à l'étude des sciences coraniques.

Fez mérite d'être considérée non seulement par les étudiants indigènes, mais encore par les artistes du monde entier, comme le premier pélerinage du Maroc, puisqu'elle a su conserver intacte, dans ses Médersas, l'art merveilleux des Mérinides.

Après la période primitive, après la dynastie des Idrissistes et celle, encore mal connue, des Almoravides, les Almohades étaient venus des hauteurs de l'Atlas. Avec la collaboration de captifs ou de renégats, ils avaient donné un art au Maroc. La Koutoubija de Marrakech, la Tour Hassan de Rabat — toutes deux sœurs de la Giralda de Séville — sont d'éloquents témoins de la grandeur des Almohades, ainsi que la Kasbah des Oudaïas, qui domine le Bou-Regreg en face de Salé la Blanche, montrant sous ses vieilles murailles où nichent les cigognes, une belle Médersa aux lignes harmonieuses et d'imposantes portes en forme de fer à cheval. Mais les Almohades aimaient avant tout le *Baroud :* leur art était puissant, mais un peu rude, ainsi qu'il convient à des guerriers. Les Beni Merin, qui leur succédèrent, devaient assurer au Maroc agrandi une période de paix relativement longue. Il leur appartenait donc de remplacer le style vigoureux des Almohades par un style plus élégant et plus riche, tel le *Mérinide* qui trouve dans les Universités de Fez sa plus complète expression.



FEZ. — MÉDERSA ATTARIN

Fez possède encore neuf Médersas, dont six furent construites par les Beni Merin eux-mêmes. Aucune n'est semblable à sa voisine, mais toutes ont été construites suivant une même conception, en sorte qu'il nous suffira d'en visiter une semblable, sinon pour les connaître toutes, du moins pour comprendre le secret de leur commune beauté.

Ici, nous touchons au seuil du mystère. Une Médersa, n'est-ce pas pour nous un peu comme le château de la Belle au Bois Dormant. Ne vous offre-t-elle pas le même parfum aimable et vieillot ? Ne contient-elle pas de la légende et du rêve ? Ces portes splendidement massives, ces portes aux lourds marteaux et aux ferrures brunies, ces portes vieilles de six siècles et que, depuis six siècles, aucun Européen n'a franchies, il nous est donné de les entr'ouvrir. Silencieux, ému, le cœur battant un peu, nous les poussons doucement... Elles cèdent... Elles nous livrent passage et que trouvons-nous derrière ? Peu de choses, en somme : une

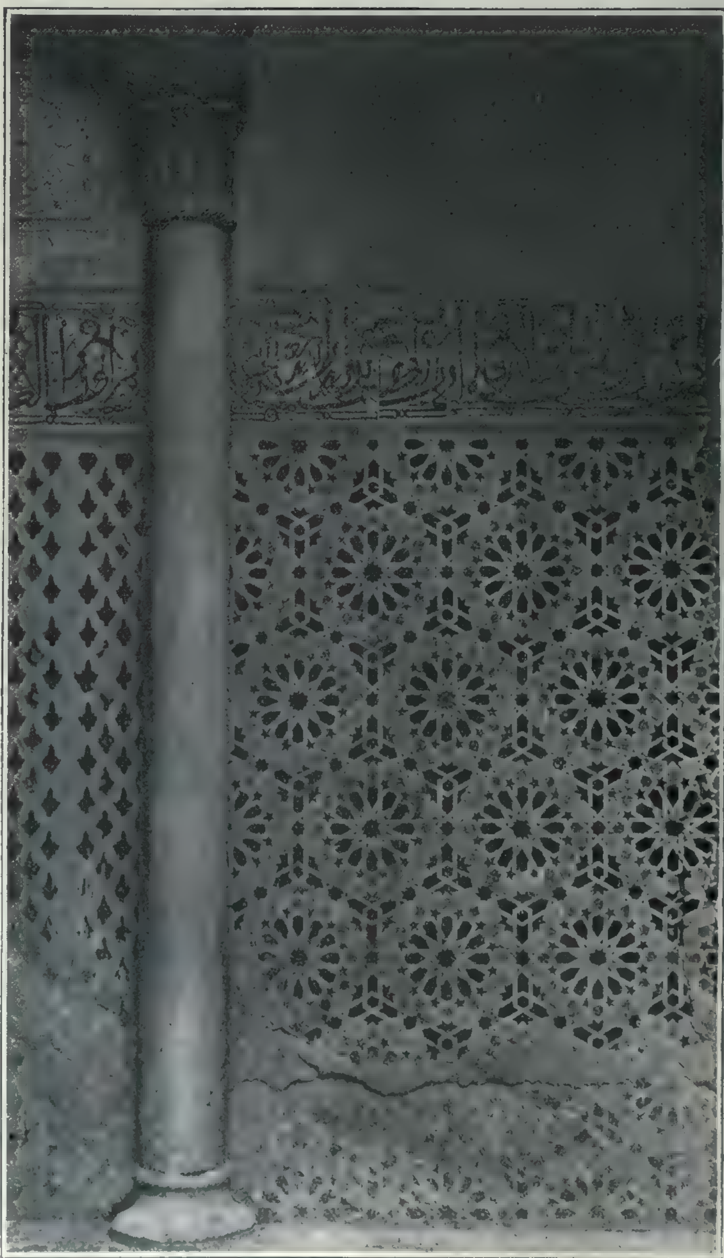


FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ

cour avec son bassin en son centre, une petite mosquée sur l'un de ses côtés, quelques arcades tout autour; cependant, à cette vue, notre émotion redouble : car ce peu de choses est immense ; d'une pleine beauté, d'un art complet : car ce peu de choses peut, sans hésitation, être mis en parallèle avec les chefs-d'œuvre les plus incontestés de l'Andalousie au temps des Maures.

L'art des Médersas n'est pas seulement un art de justes proportions ; c'est encore un art parfaitement rationnel ainsi qu'en témoigne l'heureuse distribution des matériaux employés. Le sol foulé par le pied des tolbas, les lambris inférieurs soumis au frottement des burnous sont construits en matière dure : sol d'onyx ou de faïence, lambris de mosaïques. Toute la partie basse de la cour où l'eau doit pouvoir ruisseler librement se montre à nos yeux comme la grande vasque d'un bassin aux revêtements céramiques. Mais, à mesure que le regard monte, il rencontre des matériaux de plus en plus légers, des ornements de plus en plus délicats. Au-dessus des zellijes chatoyants et lisses, rayonne toute une floraison de plâtre, du plâtre amenuisé, travaillé, fouillé, aussi souple qu'une dentelle et rappelant les délicieuses fantaisies de ce grand artiste qu'est le givre. Après le plâtre, le regard, montant toujours, rencontre le bois ; le bois de cèdre aux teintes chaudes des corniches avancées et des corbeaux aux fines sculptures. Enfin, plus haut, plus haut encore, de folles avoines courent sur les tuiles vernissées, s'échevelant en fils d'or dans l'azur ardent du ciel.

Remarquons-le bien : alors que nous ne voyons dans les musées que les reflets plus ou moins éteints de quelque époque disparue, nous nous trouvons ici en présence d'un art vivant. La princesse du conte de Perrault n'était pas morte : elle n'était qu'endormie. De même La Médersa a continué de respirer, d'un souffle égal, dans le calme sommeil de l'Islam. Aujourd'hui, comme autrefois, les tolbas, après avoir laissé leurs babouches sur le seuil, viennent faire leurs ablutions dans la vasque du bassin. Nous les



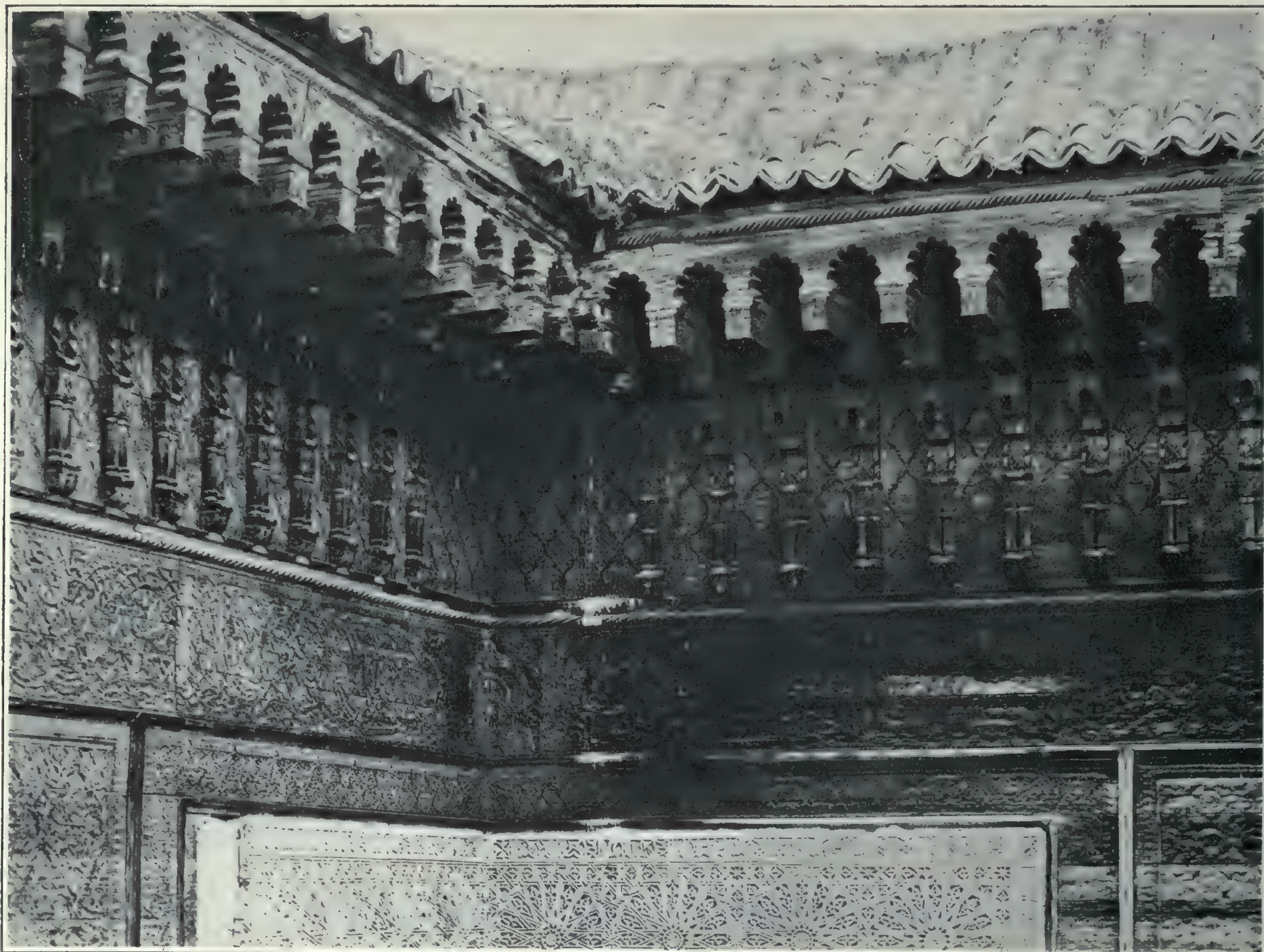
FEZ. — MÉDERSA ATTARIN



FEZ. — MEDERSA CHERATTIN

voyons prier à genoux au fond de la mosquée ou encore étudier les saints livres, étendus sur les dalles dans quelque coin ombreux. Parfois, un chat maigre, génie familier du lieu, passe en frottant son échine contre les zellijes ensoleillés et sa silhouette s'inscrit étrangement dans l'entrelacs des mosaïques.

On peut, sans la moindre exagération, dire de la ville de Fez, toute entière, comme de chaque médersa, qu'elle est un musée vivant. Si après avoir étudié le caractère d'une construction marocaine, nous éprouvons quelque curiosité de rechercher aussi ce qui doit la meubler et l'orner, il nous suffira de descendre dans la Médina, dans une de ces rues si pittoresques qui se croisent et s'entrecroisent dans l'ombre légère de leurs toits de roseaux. Là, au fond de quelque échoppe, ne mesurant guère plus de quatre pieds carrés, nous trouverons, entassés pêle-mêle, des trésors insoupçonnés



FEZ. — MÉDERSA CHERATTIN

d'anciens cuivres et d'anciennes faïences, de fines dentelles jaunies par le temps et de douces étoffes fanées, mille vieilles choses très précieuses et très vénérables, que nous manierons pieusement ainsi que des reliques, car toutes contiennent une pensée, toutes ont une âme. Nulle idée mercantile ou intéressée n'a présidé à leur naissance. Ces tapisseries de haute laine, aux riches dessins et aux fines couleurs, ce sont les femmes de la maison qui les ont tissées elles-mêmes pour décorer telle ou telle pièce dans les appartements du chef de famille. Ce mejmar, ces aiguières, ces théières, ces plateaux ont été commandés au voisin, le ciseleur sur cuivre, en vue de tel festin ou de telle fête. Cette tunique, ce voile de mousseline, cette ceinture tramée d'or et ornée de fantaisies les plus variées sur les deux motifs bien connus : main de fathma et sceau de Salomon, ont été brodés avec amour pour les fiançailles d'une sœur ou d'une amie. Pas un objet qui n'ait été fabriqué en vue d'un but donné, pas un qui ne se montre approprié à son usage. Ainsi, nous trouvons dans l'art industriel marocain, un art essentiellement intime, familial, traditionnel, demeuré presque pur jusqu'à nous, quant à son essence, grâce à l'isolement du pays, mais néanmoins en décadence quant

à ses procédés d'exécution. Les tapis ont eu leurs dessins inspirés au début par les fleurs que les femmes pouvaient voir dans les champs ou les jardins, par les objets dont elles se servaient. Le dessin central en forme de losange représente certainement le plateau pour le thé avec ses accessoires. La tulipe avec sa longue tige, très stylisée, y voisine avec la marguerite, la primevère et l'iris. Les teintes végétales employées à cette époque prennent en vieillissant des tons d'un fondu parfait. Vieux bleus, vieux jaunes, vieux roses et rouges passés, sur la laine rase d'une trame sevrée, composent un tableau harmonieux. Puis, suivant une pente générale de décadence artistique, l'exécution matérielle se relâche, la trame est moins serrée ; pour en cacher la faiblesse, la laine est tondue moins ras, et le dessin apparaît brouillé ; les teintures à l'aniline bon marché et fragiles remplacent les teintures végétales, et prennent en vieillissant des tons sales et heurtés.

Les poteries descendent la même pente ; à l'origine, leur dessin net et cerné, dans les verts et les bleus, rappelle celui des poteries persanes. Puis l'ouvrier perd la main : le dessin n'est plus indiqué qu'à coups de pinceau ; les couleurs deviennent mauvaises ; un rouge de mauvais goût cherche souvent à en masquer la banalité. Partout, l'art se ressent de l'influence décousue et surproductrice de l'Europe commerciale ; il ne s'agit plus de produire avec amour un objet harmonieux pour un usage déterminé ; il s'agit de produire vite à bas prix pour éviter la concurrence d'objets d'importation européenne.

La peinture, sous l'influence de ce facteur, perd le caractère soigné, équilibré de ses teintes noires et jaunes, de ses dessins variés et contournés à l'infini. La décoration prend un aspect plus grossier, et c'est avec d'autant plus de joie que nous retrouvons, sur quelque ancien coffret, sur quelque ancien fauteuil de barbier, des motifs et des couleurs prouvant les sens décoratifs de leurs auteurs.

Même processus pour les armes : l'importation d'armes modernes perfectionnées tend à réduire de plus en plus la fabrication de ces fusils du Sous, cloutés d'argent, rehaussés d'ivoire, de ces poignards courbes, dont la poignée, souvent ornée de pierres de couleur, rappelle la forme d'un chapeau de gendarme. Mais le Sous et l'Atlas recèlent encore dans leurs tribus guerrières, des quantités de ses armes barbares, dont la décoration rappelle souvent les armes de l'époque byzantine et du moyen âge.

Tel est, rapidement passé en revue, l'état des arts mineurs marocains.

Et maintenant la question se pose : Que doit faire le Service des Beaux-Arts en présence des richesses artistiques du Maroc ? Quels sont les moyens qu'il doit employer pour les sauvegarder et les mettre en valeur ? C'est ce que nous nous proposons d'exposer ici le plus clairement qu'il nous sera possible ; mais d'abord il importe de distinguer entre les différentes espèces de richesses artistiques que nous avons sous la main.

Dans la première partie du monument historique, le Maroc possède les ruines des cités anciennes des civilisations disparues, comme les colonies phéniciennes, les comptoirs carthaginois et le centre des conquêtes romaines.

Pour ces points, l'intérêt archéologique est le seul important. Il est intéressant de reconquérir sur le sol envahisseur



MARRAKECH. — MÉDERSA SIDI YOUSEF

les notes d'histoires et quelquefois d'arts que les siècles nous ont dérobés. Dans ce but, le déblaiement et les fouilles sont à entreprendre pour retrouver les inscriptions nécessaires et les plans d'ensemble. Il faut pousser complètement ce travail avant de se livrer à aucune reconstitution.

Toutefois, il ne faut pas en faire un principe absolu, car lorsque subsistent tous les matériaux pouvant reconstituer un point artistique, tel qu'un arc de triomphe ou un angle de temple, il est intéressant, à notre avis, de le relever pour le juger dans toutes ses perfections, à la condition qu'on puisse le faire sans y mêler un élément étranger de construction, dès l'instant que le sol nous aura livré son secret. Nous laisserons aux ruines leur poésie propre. Elles continueront pittoresques et sauvages, de bosseler le sol du bled, entre les lances poudreuses des aloès et les raquettes enchevêtrées des rudes cactus.

La deuxième partie du monument historique comprend les monuments anciens des âges modernes, ceux du peuple existant encore, et qui, dans une civilisation latérale à la nôtre, quoique amoindrie, profitent cependant plus ou moins de leur édification.

Les murailles des villes féodales ne répondent plus aux moyens de défense modernes apportés par nous dans ce pays ; mais elles englobent une masse de constructions qui sont agglomérées dans leur enceinte, et qui forment un ensemble compact qu'il serait inutile de détruire, car leur démolition ne serait d'aucun profit pour la pénétration de la vie économique. Donc, respectez la vétusté de ces murailles, consolidez sans restaurer ni démolir. Qui sait si, avec leur patine et leurs crevasses, elles ne sont point parvenues, à l'heure actuelle, à l'apogée de leur beauté ? Et puisque, telles qu'elles sont, elles ont pu inspirer à des écrivains quelques très belles pages, nous serions bien coupables de vouloir, délibérément, tarir une source d'inspiration pour les littérateurs et les artistes de demain.



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ

Dans l'intérieur de ces murailles, nous trouvons des monuments remarquables servant encore à l'usage des peuples dont nous voulons respecter les coutumes : les mosquées, les médersas (universités) les fondaks et les palais qui nous racontent l'histoire des dernières dynasties. Dans ces monuments négligés depuis six cents ans, des merveilles de décoration restent accrochées aux lignes d'un art très pur. Nous déplorons la pourriture des bois, le décolletage des stucs et des mosaïques qui inspirent si peu de sécurité ; et nous regrettons aussi qu'un manque absolu d'entretien ait laissé tomber une partie de ces chefs-d'œuvre. Si nous avons les moyens, si les mêmes bois se retrouvent dans les mêmes forêts, si des sculpteurs, si des stuqueurs, avec les mêmes outils, peuvent réaliser les mêmes dessins, si les potiers et les tailleurs de faïences nous refont les mêmes mosaïques avec les mêmes tons, il faut nous transporter en 750 de l'hégire (1330) et nous retrouver au moment précis où ceux qui les ont construits les ont abandonnés et continuer avec tout leur entretien.

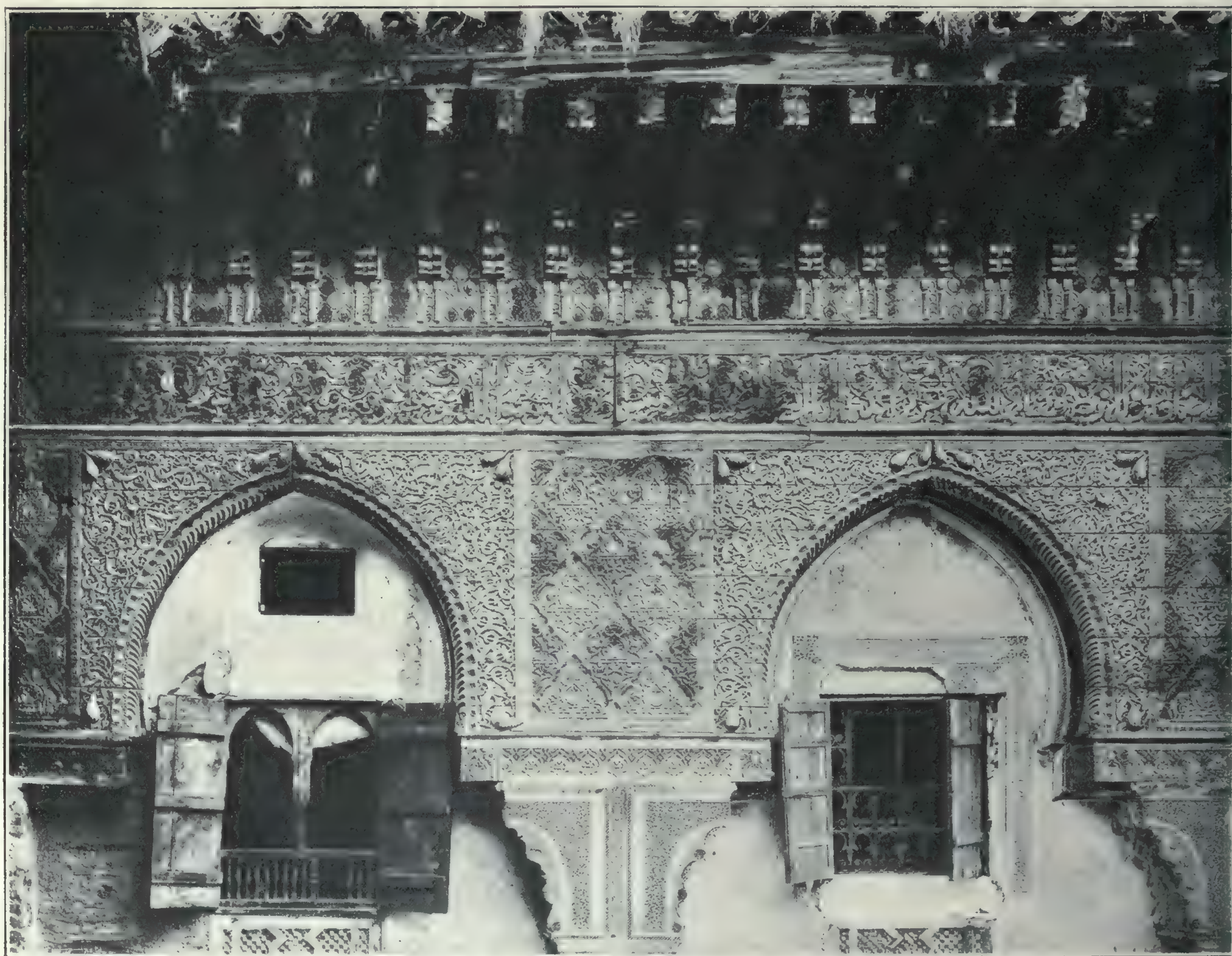
Pour éviter la disparition totale d'un trésor d'art aussi



MARRAKECH. — FONTAINE

précieux, il nous faut, bon gré, mal gré, intervenir. Nous toucherons donc aux Médersas, mais nous y toucherons avec le plus grand respect. Nous emploierons, pour les restaurer, les mêmes matériaux qu'autrefois, les mêmes méthodes de travail. Nous n'avons pas à craindre de manquer de la main-d'œuvre nécessaire, car, dans un pays aussi traditionnaliste que le Maroc, nous avons les ouvriers connaissant les procédés anciens et, pour employer une expression d'atelier, possédant, par atavisme, la « patte » du vieux temps.

Pour la conservation, disons mieux, pour le réveil des arts indigènes qui subsistent encore, dans un état de réelle décadence, nous suivrons une ligne de conduite analogue. Nous faciliterons, dans la plus large mesure, le travail des artisans. Mais nous nous attacherons surtout à défendre les artisans contre nous-mêmes et contre eux-mêmes, contre les tentations qu'ils pourraient avoir de suivre le goût du jour. Nous les encouragerons à ne pas quitter la route tracée par leurs ancêtres. Nous chercherons dans les chefs-d'œuvre d'autrefois de beaux modèles à leur mettre sous les yeux. Il faut éviter avant tout que soit brisée, déformée ou rompue cette longue chaîne qui relie entre les différents âges une même patrie et qui s'appelle la Tradition, poésie du passé. Nous veillerons donc à ce que l'art industriel marocain ne prenne point ce caractère impersonnel, odieux pour tous les gens de bon goût, que nous trouvons dans la fabrication moderne en général. Nous parviendrons pratiquement à ce résultat par la création des musées, d'écoles corporatives, de conservatoires d'art indigène. Peut-être pourrons-nous insuffler une nouvelle vie aux corporations languissantes. Peut-être pourrons-nous redonner aux mothassebs, aux vérificateurs des poids et mesures, l'autorité suffisante pour veiller, chacun dans sa partie, à ce que nous appellerons la probité de la fabrication.



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ

En somme, le programme des Beaux-Arts est parfaitement clair. Il se résume en ces mots : « Toucher à tout, sans

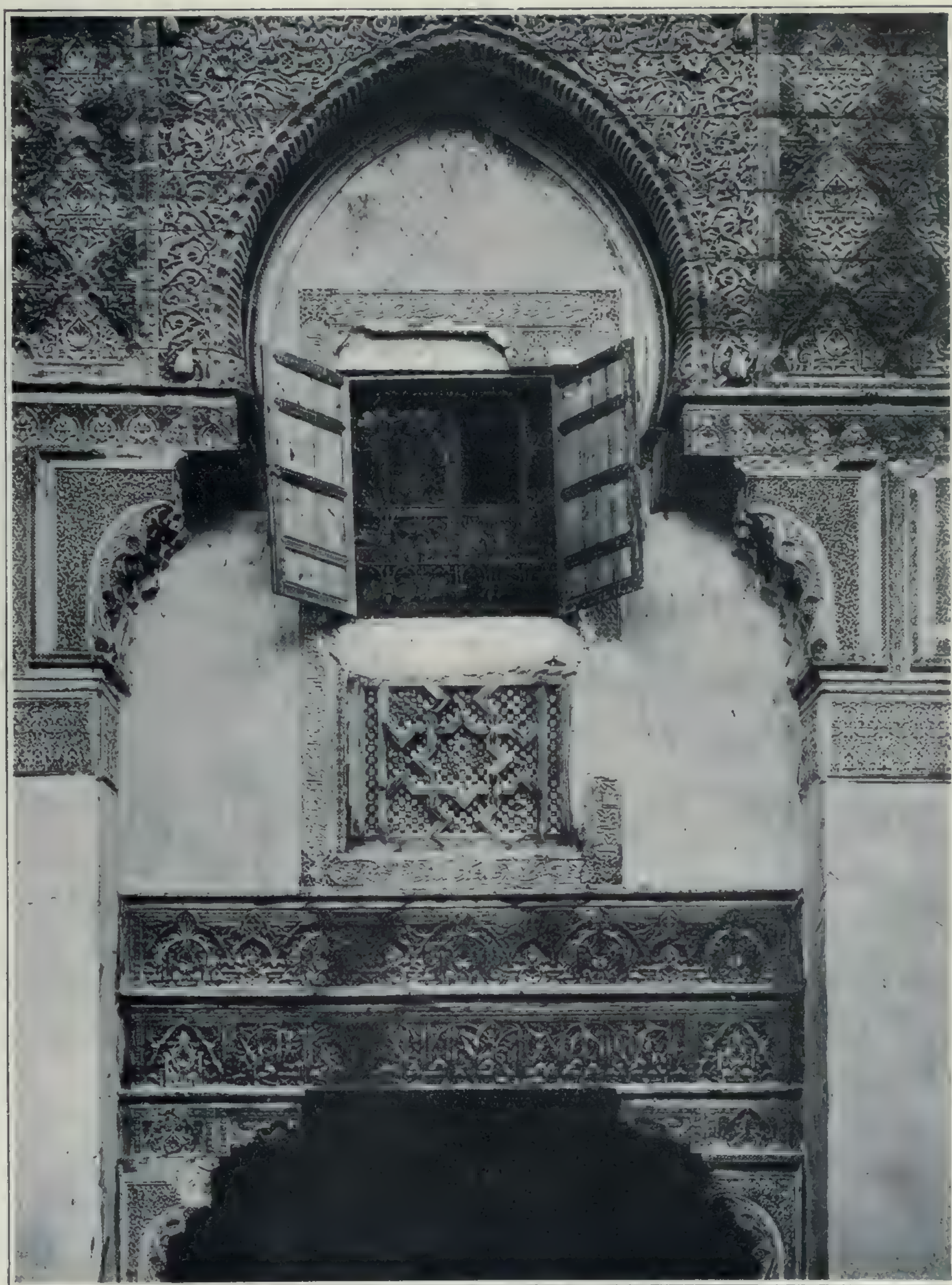
rien changer ». Car s'il est un peuple auquel il importe, tout en progressant, de rester soi-même, n'est-ce point ce vieux peuple marocain qui a la fierté de posséder, à sa tête, un descendant direct d'Ali, c'est-à-dire le seul Sultan légitime aux yeux de tout véritable croyant.

Et puisque la tradition est la base solide sur laquelle s'appuie l'art marocain, nous nous ferons, nous, serviteurs de l'Art, les fidèles gardiens de la Tradition. Mais, au maintien de la Tradition, celui de la paix nécessaire.

Nous assistons, à l'heure actuelle, à un spectacle véritablement étrange. Tandis que le monde entier est secoué par le plus formidable des cataclysmes qu'il soit possible de concevoir, tandis qu'aux horreurs de la guerre s'ajoutent partout les désordres financiers et les crises économiques, tandis qu'autour de nous tout vacille, tout tombe et s'émiette dans la ruine et dans le deuil, seul, au milieu de l'universel bouleversement, un pays conserve sa sérénité. Et ce pays c'est précisément celui sur lequel, depuis longtemps, l'Europe avait les yeux fixés, comme sur le foyer le plus actif de discorde et de guerre.

Au mois d'août 1914, chacun disait : « A la première étincelle venue d'Europe, le Maroc, du nord au sud, va flamber comme une torche. »

Eh bien non. Tandis que des soldats d'élite maintenaient dans leurs montagnes les rares tribus turbulentes, le Gouvernement du Protectorat pouvait, en étroite collaboration avec le Gouvernement Chérifien, poursuivre l'œuvre commune commencée depuis cinq ans. Des routes étaient tracées ; des ponts étaient lancés. Des villes s'agrandissaient et s'organisaient avec la main-d'œuvre assurée par des prisonniers allemands, des fouilles importantes étaient pratiquées sur l'emplacement de la ville romaine de Volubilis. Mieux encore, une exposition, entreprise en pleine guerre avec une grande témérité, mais avec un plein succès, l'Exposition de Casablanca donnait un nouvel essor au commerce indigène, comme à l'importation des produits de la métropole. Elle intéressait les visiteurs indigènes, attirait les tribus de l'intérieur, et leur montrait à côté de l'aide que leur assurait la France, le cas que l'on faisait de leurs richesses nationales gage assuré de la prospérité de demain.



FEZ. — MÉDERSA ÇAHARIDJ

Ainsi, il avait suffit qu'un chef avisé ait compris, dans le désarroi de l'heure présente, que le meilleur moyen de maintenir la paix au Maroc était encore de tenir la main à ce que la vie s'y poursuivît comme en temps normal sans que les travaux entrepris pour le progrès du Protectorat soient, le moins du monde, interrompus, ni même ralentis. Nous devons à ce chef une grande somme de reconnaissance. Au milieu des plus graves préoccupations, jamais les questions artistiques ne l'ont laissé indifférent. Jamais ses avis éclairés ne nous ont fait défaut. Grâce à lui, après la victoire, l'Europe surprise retrouvera non point seulement le Maroc d'avant la guerre, mais un Maroc à la fois pittoresque et civilisé où toutes les œuvres d'art



FEZ. — MURAILLE NORD VUE DES CARRIÈRES

seront mises en valeur. Respecter et restaurer les œuvres de l'art du Maroc, et leur donner la valeur d'un capital qui rapporte.

Pour justifier les sommes qui leur sont attribuées, plaçons-nous sur un terrain commercial. Dans l'industrie, les sommes avancées à la réclame et à la publicité se montent quelquefois au quart ou à la moitié des frais généraux, frais qui chaque année se retrouvent dans le budget.

Mais ces villes, ces kasbahs, ces palais, ces coins si frais et si calmes de l'Islam que le touriste recherche, ne constituent-ils pas d'eux-mêmes cette publicité et cette réclame indispensables à toute entreprise ?

Et quelle publicité économique que celle fournie par ces monuments, dont les frais de réfection, seuls nécessaires, s'amortissent d'eux-mêmes en l'espace de quelques années.



FEZ. — UNE RUE

Que l'on nous pardonne cette digression : elle était indispensable pour faire comprendre quelle étroite collaboration doit unir les différents services de la Résidence pour la réalisation d'un même but : la mise en valeur de ce beau pays.

Confiants dans la vaillance des troupes qui gardent le front marocain, masquons les efforts de la lutte en détournant les regards des tribus pacifiées vers les splendeurs de leur passé national.

Ces splendeurs que nous admirons, nous, Français, nous avons su les sauvegarder ou, plutôt, nous avons su les faire revivre. Nous avons su réveiller, par des fêtes nouvelles, les vieilles murailles et les grands palais silencieux.

Chez un peuple qui aime les beaux cortèges, les cérémonies bien ordonnées, les chevauchées brillantes et les brillants spectacles, dans un pays qui ne conçoit la puissance, que parée des attributs extérieurs de la puissance, c'est-à-dire entourée sans cesse d'un riche et pompeux appareil, il semble bien que le faste soit un des éléments essentiels d'une bonne politique.

Il ne nous a pas suffi, à Marrakech, d'être reçus par les grands Caïds du Sud, collaborateurs de notre action au Maroc, et de garder le souvenir émerveillé de leur hospitalité princière. Nous ne nous sommes pas contentés de revivre, par l'imagination, les instants agréables passés à leurs côtés, alors que nous étions servis par de nombreuses esclaves noires au milieu de ces immenses cours dallées de marbre, dans ces bénikas, ces menzels précieusement œuvrés, où flottait, voluptueuse et douce, l'âme embaumée des cassolettes.

Nous avons voulu prouver que, prodigues et magnifiques, nous saurions, à notre tour ordonner des fêtes dans l'esprit de la tradition marocaine, et vraiment dignes d'elle, des fêtes où les uniformes de France, loin de faire tache, ajouteraient un nouvel élément de beauté, en mêlant fraternellement l'éclat de leurs couleurs aux lignes si nobles et si fièrement classiques du costume arabe.



FEZ — MURAILLE NORD

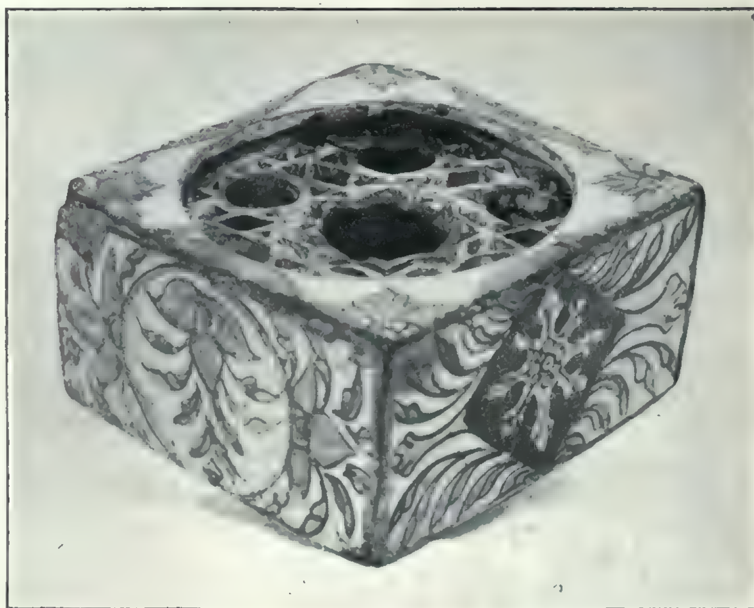
Qu'il nous soit permis d'évoquer le souvenir de cette féerie, entre toute admirable, qui eut pour cadre, en janvier 1914, les cours et les jardins de la Bahia. Il nous plairait de rappeler en quelques mots l'aspect étrange, presque fantastique, que présentait ce palais des Mille et une Nuits éclairé par des milliers de lanternes posées à terre, des lanternes à feux rouges qui éclairaient par dessous, de flaques de pourpre et de sang, la surface miroitante des majoliques et aussi la haute silhouette des soldats noirs, dressés, statues vivantes, à chaque angle des galeries. Nous retracerons la vision inoubliable du Résident Général entrant, avec sa suite, dans la cour d'honneur, ornée d'orangers et de cyprès, de mosaïques et de fontaines. Nous le montrerons passant entre les deux murailles rouges, que formaient les Spahis de l'escadron de Loustal immobiles, au port du sabre, avec la lame haute coupant leurs faces noires d'un large éclair d'argent, tandis que dans la nuit des jardins éclatait, accueillie de tous les échos, la voix stridente des trompettes.

Il est une expression dont on a quelque peu abusé, c'est celle de « spectacle d'art ». Et, cependant, comment dési-

MUSÉE DE FEZ

gner autrement un tableau animé, coloré, d'un pittoresque intense, comme celui que nous avons imparfaitement esquissé? Des tableaux de ce genre sont rares à notre époque, mais c'est un des privilèges du Maroc de les avoir conservés. Ici, mieux que partout ailleurs, nous pouvons revivre les temps écoulés.

N'avons-nous pas éprouvé le plaisir assez piquant de nous voir rajeuni de plus de six siècles, en d'autres termes de nous trouver en plein moyen âge quand, en 1914, de passage à Fez, nous accompagnâmes le Résident Général dans sa visite à la Médina? A la porte des fondaks, décorés pour la circonstance de somptueux haïtis dorés, devant les petites échoppes dont la façade disparaissait sous une profusion de tapis, de tentures, le mothasseb de chaque corporation venait saluer le Général Lyautey et lui présenter, en hommage de bienvenue, quelques dattes et un peu de lait. Successivement, le souk des savetiers, celui des vendeurs d'étoffes, celui des menuisiers, des forgerons, des orfèvres, celui des marchands de couscous et des marchands de légumes, chaque fondouk, chaque coin du



FEZ. — ENCRIER



MUSÉE DE FEZ

bazar recevait notre visite et partout c'étaient les mêmes offrandes, les mêmes hommages. Le roi des tolbas lui-même s'était joint aux syndics des corporations. Il était venu faire son compliment à l'illustre visiteur et recevoir de lui l'impôt volontaire pour la fête des étudiants. Ainsi, ce jour-là, nous avions sous les yeux une image parfaitement nette, exacte et vivante de la vie au XVe siècle, nous assistions à l'entrée solennelle de quelque Charles VII reçu dans sa bonne ville de Paris par le prévôt des marchands au milieu des maîtres artisans et des grands bourgeois. Et cette vision se prolongeait jusqu'à l'heure où, par les rues médiévales, étroites et mal pavées, notre petit cortège, avec son escorte de cavaliers, remontait vers la ville haute dans la lumière dansante des torches.

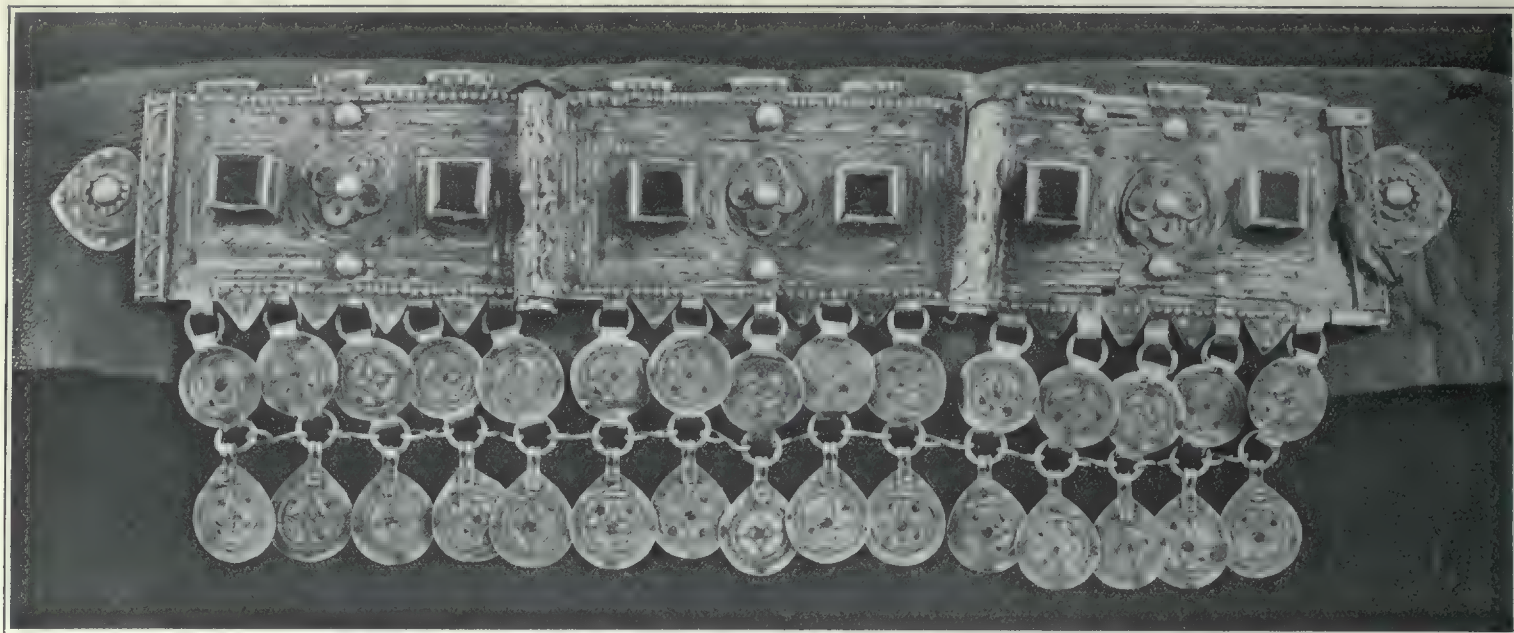
Puisque nous avons déjà pris la liberté de citer quelques-uns de nos souvenirs personnels, nous nous permettrons d'en citer encore un qui nous semble vraiment caractéristique.

Tout récemment, ou, pour préciser, en mai 1916, le fils aîné du Sultan ayant quitté Rabat pour se rendre en pélerinage à Moulay Idriss, nous eûmes la bonne fortune d'assister à son entrée dans Fez. Nous nous trouvâmes à côté du Général Lyautey, sur une des portes de la ville et voici ce que nous vîmes.

Précédé de musiciens et de drapeaux, accompagné de nombreux serviteurs et entouré de centaines de cavaliers, accourus spontanément pour lui servir d'escorte, le jeune prince — il est âgé d'une dizaine d'années — s'avançait vers la ville au pas d'un cheval richement caparaçonné. Au milieu des remous et des flots de poussière, sous l'adoration d'une foule en délire, il demeurait impassible ainsi qu'une



FEZ. — JARRE A BEURRE



FRONTAL DE FEMME. — ARGENT NIELLÉ. — SUD MAROCAIN

petite idole. Quand il fut parvenu dans l'ombre des remparts, il arrêta son cheval pendant une seconde, deux secondes au plus, et leva un doigt vers le ciel pour tracer le signe de la barraka; puis, ayant ainsi béni l'entrée de la vieille capitale, il remit sa monture en marche, et tandis que retentissaient les you-you des femmes et les ovations frénétiques de l'assistance entière, il pénétra dans Fez par la porte appelée Bab-Es-Sigma.



POIGNARD ARGENT. — GLAOUA

Or, Bab-Es-Sigma est un nom à jamais célèbre dans les annales du Maroc.

C'est à Bab-Es-Sigma qu'en 1911, nous avons vu arriver un Sultan aux abois : Moulay Hafid, dont la tête était mise à prix, venait se mettre sous la protection des Français, cependant que des coups de fusils partaient de toutes les tentes et de tous les ravins, de tous les buissons et de toutes les pierres.

C'est à Bab-Es-Sigma qu'en 1912, nous avons vu la Mission Regnault sur le point d'être massacrée, alors que les tribus rebelles se ruaient à l'attaque de Fez; alors qu'aux quatre coins de l'horizon les cavaliers de mehallas hostiles, innombrables comme les fourmis, dévalaient de toutes les pentes dans des nuages de poudre; alors qu'à l'intérieur de la ville, les Européens, assiégés dans leurs maisons, entendaient monter jusqu'à eux les cris de mort poussés par des hordes de fanatiques et grossis par



AGRAFE ARGENT. — MARRAKECH. — FILIGRANE MARTELÉ



POIRE A POUDRE. — CORNE APPLICATION CUIVRE

SUD MAROCAIN. — POIRES A POUDRE (CUIVRE ET ARGENT)

les sinistres hululements des femmes. — Et c'est à cette même Bab-Es-Sigma, à cette porte, témoin de tant de drames sanglants, qu'en 1916, un jeune fils d'Empereur, presque un enfant, a pu venir sans crainte pour rénover la chaîne des traditions anciennes et réaliser une de ces admirables reconstitutions du passé qui demeurent dans la



MARRAKECH. — PALAIS DE BAHIA

mémoire de ceux qui les ont vues comme des trésors infiniment précieux. Il a fait sur les murs de la ville le geste de la barraka, sans entendre un coup de fusil ni même une seule voix discordante dans la belle explosion de loyalisme qui saluait son passage. C'est qu'aux luttes sournoises et acharnées, à l'agitation constante des tribus s'entre-déchirant et méconnaissant toute autorité ont succédé le calme, la paix, la confiance inébranlable dans le présent comme dans l'avenir du Maroc. Et c'est là l'œuvre de quatre ans.

TRANCHANT DE LUNEL.
Chef du Service des Antiquités,
des Beaux-Arts et Monuments historiques.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.
LES ARTS. — *Publication mensuelle*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 162 LES ARTS 1917



Photo Goupil & Cie.

JAN VAN DER MEER. — COIN PAROISSIAL A DELFT

UN VAN DER MEER INÉDIT

Un tableau de Van der Meer de Delft vient d'être découvert par l'heureux hasard d'une visite artistique. On sait combien sont rares les œuvres authentiques de ce grand peintre. A ce point qu'on aurait pu croire que toutes celles qui subsistent étaient cataloguées.

Le tableau était parmi d'autres œuvres remarquables dans la collection de M. le général de la Villestreux. Le père de celui-ci l'avait acheté en 1860 à La Haye, où il était secrétaire à la légation de France. M. de la Villestreux père avait également formé la superbe collection de faïences de Delft, qui est aujourd'hui un des joyaux de La Haye. A sa mort, sa veuve, conformément à son désir, avait conservé le Van der Meer qui demeura longtemps à Versailles. Puis le général de la Villestreux, poursuivant sa carrière militaire en France ou à l'étranger, mit le tableau dans sa maison de Paris, où l'attention de quelques curieux en ces derniers temps, fut attirée sur lui.

Le tableau, de 48 centimètres de large sur 57 de haut, est signé du fameux monogramme, sur un petit tronc à aumônes dissimulé sur le mur de l'église. Nous avons pensé que nos lecteurs liraient avec plaisir un commentaire du tableau et de l'œuvre de Vermeer en général, par un artiste qui les a approfondis, et de qui nous avons recueilli les impressions.

ARSÈNE ALEXANDRE.

La découverte d'une œuvre inédite, non décrite, non cataloguée, d'un maître tel que Vermeer est une des aventures les plus rares, on dirait même malgré sa simplicité, des plus merveilleuses qui puissent se rencontrer en art.

Aussi, pouvons-nous concevoir et exprimer joie plus grande et plus inattendue, que celle de découvrir, dans une maison discrète autant qu'aristocratique, au milieu d'œuvres sans doute précieuses, mais de races et de maîtres différents, une peinture non connue, et d'une indiscutable authenticité, une peinture signée du prestigieux monogramme? Elle ne se cachait point; elle ne recherchait point non plus la lumière. Elle attendait son heure comme les œuvres de tous les génies souverains. Mais une fois rencontrée, elle s'impose à l'esprit par sa beauté, et pour un artiste rien ne peut surpasser l'allégresse de la rencontre.

Telle a été notre bonne fortune. Elle nous permet aujourd'hui de mettre sous les yeux des lecteurs, en même temps que quelques réflexions sur l'art de Vermeer, les moyens de comparaison entre cette œuvre retrouvée et une des plus célèbres pages du maître : les *Maisons de Delft* de la collection Six. C'est en même temps pour nous une occasion inespérée de payer, en faible partie, notre dette de reconnaissance envers l'artiste à qui nous devons nos émotions les plus chères, nos plus profondes leçons.

Mais... parler de Vermeer!... Pour réussir comme il convient, il faudrait pouvoir écrire comme il peignait, simplement, avec richesse, mesure et beauté.

Qui pourrait expliquer ce métier pur, savant, contenu dans la passion de la matière si intelligemment graduée, dans l'emploi des empâtements! Quels mots donneraient l'idée adéquate de la participation de la lumière colorée sur les ombres? De l'ingénieuse arabesque ou de la tache principale qui fournira le diapason à l'harmonie du tableau? C'est tantôt un parquet dallé de carreaux noirs et blancs, tantôt un tapis somptueux et un pot de grès hollandais; ou une figure dans un beau mouvement juste, comme la femme à l'aiguière, ou le peintre dans son intérieur.

Mais qui pourrait dire aussi la saveur d'un jaune citron, ou d'un rose camélia, par quoi brille d'un doux éclat le corsage d'une dame, ou bien encore l'éloquence d'un ruban noir sur la chair mate d'un cou, d'un poignet blanc?

Personne avant Thoré-Burger ne nous avait révélé son existence, fait apprécier son œuvre à sa juste valeur. Fromentin, un peintre, un confrère, ne dit pas un mot de lui dans ses *Maîtres d'autrefois*. Il faut l'apostolat de Thoré pour qu'un chapitre ne s'ajoute pas trop lourdement à l'histoire de la sottise humaine. Plus tard, Henry Havard, aussi sagace que savant en tout ce qui concerne la Hollande, découvre et apprend aux Hollandais eux-mêmes, les dates de la naissance, du mariage et de la mort de Vermeer, ainsi que sa situation sociale dans le monde artistique. Et puis c'est tout.

On ne connaît pas de portrait de lui. Pourtant une idée nous a toujours obsédé. Ne serait-ce pas lui, le joli peintre, vu de dos, peignant un modèle qui, la trompette à la main, symbolisera sa propre renommée? Et ne serait-ce pas lui encore, qui, dans le grand tableau de la *Courtisane*, est à gauche, coiffé du même béret, avec le beau costume noir à crevés, tournant cette fois vers le spectateur sa tête blonde, aux cheveux tombant sur les épaules, et qui semble rire de ce que les hypocrites pourront penser de sa belle fille au corsage jaune serin qu'un paillard palpe à pleines mains?

Mais, qu'importe après tout, il a eu la vraie joie de faire ses œuvres, et sans doute il n'en a pas demandé davantage.

Cet été, j'ai pu, le long d'une plage grise, évoquer cette mer du Nord, d'où la canonnade parvenait jusqu'à mes oreilles, comme il avait, lui aussi, dû l'entendre lorsque les héros de son pays, les Tromp et les Ruyter s'occupaient, comme aujourd'hui les nôtres, à sauver leur patrie. Pendant ce temps, lui, Jan Vermeer, s'absorbait à peindre son époque, son milieu, les mœurs paisibles, les aspects aristocratiques de sa petite cité de Delft.

D'autres grands artistes de son temps et de sa race ont fait de même, dira-t-on. Et cependant l'art de Vermeer surprend tout d'abord, et toujours. Qu'on le voie en Hollande ou dans les pays étrangers, un tableau de lui est différent de tous. Je dirais presque qu'il détonne au milieu des autres et même des Hollandais. Il ne leur ressemble ni par la tonalité, ni par la composition. Il est lui, chaque fois. Il n'est généralement ni roux, ni brun; il est clair, argenté. Parfois il semble froid. Son métier est avant tout attentif, prudent, mais sans hésitation, d'une science incomparable. Pas un ton ne sera posé qu'il ne soit vu, cherché, mis presque à plat et se fondant de lui-même dans sa juxtaposition par rapport à l'ensemble.

Ces peintres hollandais qui ont peint dans des coulées d'ambre, d'or et de rubis en fusion, sont oubliés quand les les yeux se portent sur une toile de Vermeer. Tout disparait devant lui et il veut être seul à captiver.

De là ces tableaux inattendus, différents de tons, si vrai de couleur et d'harmonie qui font, malgré les différences de format, penser aux *Ménines* de Velasquez, parce que ces deux génies se sont proposé les mêmes buts.

Le voici qui entr'ouvre une jolie fenêtre aux vitres armoriées laissant entrer le jour qui s'écrase sur un mur blanc laiteux. Une carte géographique est accrochée à ce mur; une figure s'éclaire à jour frisant; une table, un tapis, deux chaises, voilà le thème. Il n'y aura que des valeurs à établir; deux ou trois tons des plus harmonieux à trouver; une exécution enchanteresse qui ne se laisse pas deviner, et vous avez le miracle : de la lumière, du charme, de la vie!

Cette carte géographique, était-ce un ornement de son délicieux intérieur, ou bien s'amusait-il à suivre les lointains voyages des grands navigateurs de son temps? A-t-il rêvé de l'Inde, de l'Extrême-Orient? A-t-il tenté de trouver, pour



JAN VAN DER MEER. — AMSTERDAM. — LA RUELLE

sa part, un équivalent du métier des grands artistes de ces contrées lointaines, ou des matières rares qu'ils employaient? A-t-il voulu créer somptuosité pareille à celle de leurs objets précieux lorsqu'il exprimait sur la joue de sa *Courtisane* toute la saveur d'un fruit?

On voit combien il est passionnant à étudier, car ce ne sont pas les seules énigmes qu'il nous pose. Le voilà encore autre, — tout en restant lui-même, — lorsqu'il peint un paysage. Dans le paysage il est obligé d'être plus rapide, d'exécuter autant que possible, du premier coup. Sa facture sera plus libre, plus franche, parfois même plus brutale. Il aura plus de fougue, il sera plus sobre de détail, tout en donnant tout l'essentiel. Voyez par exemple les briques des *Maisons* de la collection Six, la vigne autour de la porte d'entrée, les ferrures aux fenêtres; tout cela sera mis d'une main adroite, rapide, comme dans l'adorable vue de la *Villa Médicis* de Velasquez, au Musée du Prado, enlevée en une séance.

Notre toile est de cette période, de cette qualité, sauf l'importance du sujet et les dimensions de l'œuvre.

Et, au moment de parler d'elle pour finir, je songe qu'il est singulier qu'elle ait échappé si longtemps aux chercheurs, — qu'elle ait échappé jadis à Thoré lui-même, qui, par extraordinaire parle d'un « groupe de paysages » au nombre desquels, probablement cette toile elle-même, sans insister sur ce que ce mystérieux groupe réserverait de surprises. Et je revois aussi au printemps de 1892 ou 1893 la vente, à l'hôtel Drouot, de la précieuse petite collection de maîtres Hollandais que Thoré avait formée. Dans cette collection que j'avais vue chez Madame Lacroix, dans une vieille et exquise maison du quai de la Tournelle, trois Vermeer se trouvaient, dont deux allèrent en Amérique à des prix dérisoires, et un en Angleterre; la *Dame au clavecin*, adjugé au représentant de la National Gallery, pour la somme de 28.000 francs environ, qui est loin de représenter le vingtième de son actuelle valeur. Etonnons-nous après cela que les conservateurs de musées, les Hollandais comme les nôtres propres, avertis pourtant, n'y aient pas vu plus clair que Fromentin, — et tant d'autres !...



JAN VAN DER MEER. — LA COURTISANE (A GAUCHE, LE PORTRAIT SUPPOSÉ DE L'ARTISTE)

Aujourd'hui malgré tout, l'art de Vermeer est apprécié à sa suprême valeur, et l'on voit à quel point il a produit ses résultats. Corot, Whistler, Claude Monet ont dit à leur tour le charme des vieilles pierres, des villes anciennes. Ils ont rendu la poésie que la lumière épand sur les maisons, lorsqu'elles apparaissent s'enlevant sur un ciel où les oiseaux volent et chantent comme dans ce *Coin paroissial* de Delft, aujourd'hui définitivement retrouvé.

Il a été oublié pendant des années, ce tableau exquis, mais il nous apporte tout à coup dans notre chaos, ce rayonnement éternel d'une œuvre forte entre toutes.

Suivez le dessin compliqué de l'église gothique, dans l'ombre, se détachant franchement en plein ciel (et quel ciel !) et portant, d'autre part, une grande ombre sur le premier plan. On y voit de tout, sur ce terrain : une rigole, des pierres qui manquent de ci, de là, de l'herbe entre les pavés, des cailloux, l'humidité du sol, que sais-je encore !

Cette valeur du premier plan fait éclater en pleine lumière les maisons au fond de la place, qui se découpent à leur tour sur le ciel pâle, dans la pittoresque silhouette de leur architecture néerlandaise. A gauche, des arbres accompagnent et couvrent d'autres et plus humbles demeures d'un ombrage à la faveur duquel une vieille femme assise, travaille. Près d'elle, un chien au poil jaune et blanc, indispensable figurant, remplit son rôle avec une dignité modeste; des enfants accroupis jouent par terre.

Toute la poésie immanente, naturelle, de la Hollande, revit dans cette toile si fraîche, si intacte. Et cette poésie, l'artiste l'a traduite, à son tour, pour ainsi dire instinctivement, mais avec tout son cœur. C'est sa ville natale! Il en sait tous les aspects. Il ressent son intimité; il est pénétré de son charme. Il a travaillé à l'ombre de son clocher, au milieu du calme infini, si particulier à ces petites villes des Pays-Bas. Pour jamais, à travers le temps, il en a fait parler le silence.

...



MICHEL-ANGE. — DESSIN. — ESQUISSE POUR « LE MIRACLE DU SERPENT DE BRONZE » (CHAPELLE SIXTINE)

COLLECTION M.-F. GENTILI DI GIUSEPPE

TROP souvent lorsqu'on présente au public une collection particulière, l'on éprouve la pénible impression de se trouver devant un grand nombre d'œuvres, qui n'offrent entre soi ni cohésion, ni fraternité artistique — je ne parle point de cette évidente parenté qu'ont entre eux les chefs-d'œuvre de toutes époques et de tous pays, grâce à quoi ils ne paraissent jamais tout à fait étrangers les uns aux autres, ni discordants les uns auprès des autres — : il n'est point question alors de synthèse, ni de véritable ensemble. Au contraire, depuis « la Maison d'un artiste » des Goncourt, nous avons eu en France de somptueux exemples de collections mettant en lumière un point spécial de l'histoire de l'art, ou dégageant le génie d'un siècle : ainsi, pour le XVIIIe siècle, de Watteau à Vigée-Le Brun, de Coustou à Marin, maîtres et petits maîtres nous sont apparus, groupés, expliqués et commentés les uns par les autres, l'élève en regard du maître, la maîtresse à côté de l'amant, Lépicié près de Chardin, Delaperche en face de Greuze, Constance Mayer suivant Prud'hon avec modestie. Nous avons appris à connaître et à aimer des artistes de second plan, que peu à peu l'on tirait de l'ombre, parce que les amateurs avaient aidé à le faire. Je n'en veux pour preuve, parce que de ceux-ci je me suis moi-même occupé, qu'Amédée Van Loo, offusqué par l'éclat de Carle son glorieux parent, ou Heinsius, peintre de Mesdames de France.

La collection de M. Gentili (1), nous donne le double agrément que je viens de dire : non seulement chaque tableau mérite par sa beauté célèbre d'attirer nos regards,

(1) Nous sommes heureux de constater que M. Gentili n'est pas seulement collectionneur averti, mais a l'occasion mécène et critique d'art ; il s'est intéressé à recueillir en Italie peintures et sculptures d'artistes italiens modernes, afin d'en faire hommage au Musée du Luxembourg, pour la salle italienne que M. Bénédite vient d'y créer : nous ne pouvions passer sous silence ce témoignage d'amitié d'un Italien envers la France. Quant aux études critiques, M. Gentili y fut préparé dès sa jeunesse, à Venise, par M. Molmenti ainsi que par son frère qui fut longtemps secrétaire de la direction des Beaux-Arts à Rome. C'est M. Gentili qui sut découvrir dans la broderie de la robe d'une sybille au Cambio de Pérouse, la signature de Raphaël, et qui démontra de façon péremptoire, par une lettre et un dessin de Lasinio, que le Giotto du Kaiser Friedrichs Museum de Berlin n'était pas de ce peintre. (RASSEGNA D'ARTE), 1915, p. 87.



BERNARDINO LUINI. — FRAGMENT DE FRESQUE

mais il contribue à former cet ensemble, à quoi l'on peut justement accorder le titre de collection. D'autre part, nous y relevons certains noms, qui, représentés par des toiles de grande valeur, nous permettront à l'avenir de rectifier des erreurs d'attribution. Enfin, pour les lecteurs français, cette collection présente l'attrait de trésors inédits de la Renaissance Italienne époque qu'en dehors de nos musées nationaux, il nous est si rarement accordé d'admirer dans des cabinets particuliers.

Avant d'aborder l'École italienne, signalons les rares morceaux étrangers égarés parmi elle. Et d'abord, les Français : une sanguine de Watteau dont nous nous plaisons à rappeler ici qu'il fut l'admirateur passionné de l'Italienne Rosalba. Ce dessin (1) provient de la vente Goncourt, (n° 346) et représente une femme assise, vêtue du manteau volant qu'affectionnait le peintre des fêtes galantes, l'air rêveur, l'oreille aux aguets, — cette oreille dessinée avec la précision si aiguë par où le maître est toujours reconnaissable, autant que par sa façon d'indiquer les moindres détails d'une main féminine.

Sans doute, cette figure est un peu bien perdue, parmi ses austères compagnes, Madones auréolées d'or et présentant à l'amour des hommes le divin Enfant. Mais dirait-on pas, tandis qu'elle tourne au public le dos d'une façon désinvolte, qu'elle aussi est abîmée dans la contemplation de ces chefs-d'œuvre religieux, elle, la coquette impénitente, prête à se poudrer à frimas et à voguer vers Cythère aux bras d'un pèlerin d'amour, dirait-on pas qu'elle se recueille durant une heure, en songeant à Dieu et à la mort?...

Au contraire, la *Maternité* (2) de Puvis de Chavannes ne détone pas auprès des panneaux religieux dont elle est entourée. Ce morceau de chevalet, pour une grande composition représentant l'*Éternité*, est de la première manière d'un artiste dont nous sommes accoutumés d'admirer plutôt les fresques. Dans une bercelonnette que la mère balance doucement, un enfant repose, tandis qu'elle allaite un autre petit. Malgré son sens profane, cette œuvre, symbole de sollicitude maternelle, s'apparente étroitement aux tableaux religieux qui l'avoisinent.

Un maître français figure encore au cabinet de M. Gentili : Carpeaux. La tête en terre cuite de la *Flore accroupie* rit d'un rire éternellement jeune comme elle-même : elle rit des yeux autant que des lèvres et des dents ; ses narines humeut l'air frais du printemps, avec la même volupté qu'éprouve la Prima Vera de Botticelli à fouler les gazons fleuris, et ses cheveux ondés volent autour de son visage gonflés par le vent.

Quant aux deux Flamands représentés ici, ils mirent à profit si magnifiquement les ressources de la Renaissance italienne, que grâce à elle, peut-être, s'élargit et s'embellit leur style. De Van Dyck, voici, authentifié, par M. Hoofstede de Groot, et esquisse du tableau (1627) de la collection Morgan le portrait du capitaine Ambroise Spinola (3), italien



AMBROGIO DA FOSSANO DIT LE BERGOGNONE. — UNE SAINTE

(1) Hauteur $0^{m}16$, largeur $0^{m}16$.

(2) $0^{m}31 \times 0^{m}46$.

(3) $0^{m}15 \times 0^{m}33$. — Ancienne collection Wendland (Munich). Le portrait de la collection Morgan, mesure $0^{m}56 \times 0^{m}64$ — MM. Durand-Ruel ont possédé un portrait de Spinola par Rubens. Depuis 1622, presque toute la famille Spinola avait servi de modèle a Van Dyck à Gènes, et entre autre l'amiral Don Philippe (aujourd'hui à Edimbourg) et André Spinola (collection de Lord Londsdale).

au service de Philippe II, sur qui Henri IV eut ce mot plein d'esprit : « Les autres trompent en mentant, cet italien m'a trompé en me disant la vérité ». Avec la technique la plus simple et la facture la plus large, Van Dyck a traduit la physionomie expressive de ce soldat au regard impérieux. Malgré la ténuité de la couche de couleur, les empâtements nous révèlent la méthode de travail du peintre. Les coups de pinceaux sont jetés avec une extrême dextérité, mais il y a entre les rapports de ton une si parfaite justesse que le tableau parait très poussé. Auprès de Spinola, l'esquisse en camaïeu du Carolus Van Mallery (1) graveur flamand exposé à Munich montre un autre aspect des ébauches de Van Dyck : l'on sait combien le maître excellait à ces figures en grisaille, construites avec la force précise des dessins de sculpteurs. L'œuvre (de 1630 environ) a été gravée (n° 86) dans son « Iconographie » des portraits de Van Dyck, par Lucas Vosterman.



ANTONIO DA VITERBO. — LA MADONE ET L'ENFANT, ENTRE SAINT JÉRÔME ET SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

De son contemporain Rubens, M. Gentili possède la célèbre étude connue désormais, sous le nom de *la Femme de l'Apocalypse* (2), pour le tableau du maître-autel du dôme de Freising (1608-1612), aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich. Rubens s'est inspiré du chapitre XII de l'Apocalypse de saint Jean et l'a précisément interprêté. Seule différence notable entre le texte et les détails du panneau : dans celui-ci, la femme tient l'enfant nouveau-né dans ses bras, tandis que nous lisons dans le texte sacré : « Elle était enceinte, et elle criait dans le travail et les douleurs de l'enfantement ». Rubens qui aimait tant à peindre les chairs blondes de l'enfance à côté des chairs différemment blondes de la femme, céda sans doute à son entraînement de peintre, au lieu de se conformer aux versets de l'Apocalypse qu'il illustra dans ce morceau exceptionnel par l'enchevêtrement des lignes, l'harmonie de l'ensemble, la rutilance et le chatoiement du coloris. Comme M. Max Rooses, M. E. Schaeffer, dans l'article qu'il consacra en 1912 (Rassegna d'Arte) à la collection Weber, déclare cette œuvre, où l'on sent, dit-il, la griffe du lion, entièrement de la main du maître.

Plus importante encore, parmi les quelques pièces non italiennes, est la *Sainte Famille avec la corbeille de fruits* du Greco (3), la plus belle avec le portrait de l'*Inquisiteur* de toutes les toiles de Théotocopuli de la collection Marczell de Nêmes. Les verts, les gris, les noirs les plus chauds s'harmonisent aux bleus les plus éclatants. Les quatre figures ont ainsi que les mains, le caractère de toutes celles qu'a peintes le Greco : figures émaciées, asymétriques, douloureusement contournées, au regard mystique, noyé dans la contemplation idéale; mains si longues, si osseuses, qu'elles semblent irréelles, et réelles cependant, plus que les mains trop stylisées des primitifs antérieurs à 1500, mains si frêles qu'on les dirait destinées

(1) 0^{m}24 × 0^{m}18. — Dans l'esquisse, Van Mallery regarde vers la droite, et vers la gauche dans le tableau. Il porte une fraise dans l'esquisse, une cravate dans le tableau (1^{m} × 0^{m}82).

(2) Bois, 0^{m}62 × 0^{m}485. — Ancienne collection Nêmes, n° 172, auparavant chez le consul Weber de Hambourg. — On a inexactement intitulé cette œuvre « l'Immaculée Conception » et « la Religion triomphe de l'Idolâtrie et du Vice ».

(3) 1^{m}30 × 1^{m}. n° 30 du catalogue Nêmes. Voyez sur le tableau, l'ouvrage de Calvert, A. Mayer, p. 40. L'œuvre a été exposée à Budapest, Musée des Beaux-Arts, à Munich, n° 14 ; à Dusseldorf, 1912, n° 45.

par avance, aux meurtrissures de la vie, et à l'émiettement de la mort... Mais tandis que de la plupart des toiles du Greco se dégage une impression d'angoisse et d'étrange malaise, de celle-là au contraire émane une douceur intime, et la corbeille de fruits donne à l'ensemble de la composition une gaîté ensoleillée. De cette sainte Famille, nous passons sans peine aux *Maternités* et aux scènes de la *Vie de Jésus* exécutées par des artistes italiens. Mais, pour ne pas éparpiller celles-là et les laisser en faisceau harmonieux, nous regarderons auparavant, dans l'ordre chronologique, les autres tableaux religieux. C'est d'abord, un fragment par



GAUDENZIO FERRARI. — VIERGE A L'ENFANT
POUR L'ÉGLISE SAN MARTINO, A ROCCA-PIETRA



ÉCOLE SIENNOISE (XIVe SIÈCLE). — CHRIST MORT

Giotto (1), des fresques de Padoue (autrefois à M. Vittadini, directeur de la *Brera*) : un ange spectateur de la Crucifixion est terrifié de ce qu'il voit. Derrière sa tête, la comète apparue dans le ciel, lors de la mort du Christ. Ce visage, aux yeux bridés, a le caractère de tous ceux de Giotto. Par une extrême simplicité de moyens, le peintre parvient à la plus intense expression. Devant cet ange qui crie à travers les siècles son horreur, nous constatons une fois de plus « la spiritualité du langage dans lequel Giotto exprimait ses pensées, en subordonnant la matière, en abrégeant l'indication des formes, en simplifiant le signe au profit de la chose signifiée ».

Postérieur à Giotto, de cent années environ, un *Christ à la colonne* (2), de Giovanni di Marco (dit Giovanni da Ponte), contemporain de Lorenzo Monaco, mais plus que lui archaïque. Ce panneau ressemble par plus d'un point à la Prédelle de saint Pierre, du musée des Offices de Florence. Dans un *Christ mort* (3) (Sienne XIVe siècle), ayant pour décor une tapisserie d'orfroi, plus brillante que les pierres précieuses, nous sommes attirés par le contraste entre le visage jeune et sain de l'ange qui soutient le cadavre de Jésus, et la figure du dieu ravagé par la douleur physique, mais qui conserve jusque dans cette immense misère une noblesse surhumaine. Ni le sang qui coule tout le long de la plaie

(1) $0^m32 \times 0^m27$. — Cf. Mason Perkins.

(2) $0^m35 \times 0^m25$. — Ancienne collection Noseda de Milan.

(3) $0^m21 \times 0^m16$.

(4) $0^m60 \times 0^m57$. — N° 61, catalogue Crespi. M. Venturi rapproche ce tableau de celui de la collection Doria (Rome).

COLLECTION M.-F. GENTILI DI GIUSEPPE



DOMENICO THEOTOCOPULI DIT EL GRECO. — LA SAINTE FAMILLE AVEC LA CORBEILLE DE FRUITS

béante, faite par le coup de lance, ni les yeux éteints ne lui enlèvent de sa majesté et de sa force.

Combien ces deux œuvres nous plaisent et nous retiennent davantage que la peu émouvante *Déposition de Croix* (4) peinte par le Veronèse, deux siècles plus tard! Quelque sujet qu'il traite, Veronèse peintre de la bruyante et spirituelle joie vénitienne exécute toujours ses symphonies de couleur où il réussit en se jouant; de même que dans les *Disciples d'Emmaüs* de la collection Sutherland, les vêtements pauvres se transforment ici en habits somptueux. Ainsi, les meilleurs morceaux de la toile sont à coup sûr, la sainte femme en robe jaune — ce jaune d'or de Veronèse, broyé dans le soleil vénitien, dirait-on — et la *Madeleine*, vêtue d'une soie mauve si lumineuse. Un poète du XVIIe siècle Marco Boschini, n'a-t-il pas dit dans son langage précieux, digne des Scudéry et des Bussy, que Veronèse est « la maîtresse adorée, qui nous dérobe tout ensemble le cœur, la bourse et la raison... » (1)

Nous ferons, pour *la Visitation* (2) de Bonvicino, dit le Moretto da Brescia (1498-1554) la même remarque que pour la *Déposition de Croix* de Veronèse..., œuvre sans ferveur chrétienne, dont seules les qualités picturales retiennent l'attention, morceau capital de cet artiste lombard du groupe des Romanino, des Lotto, influencé par Giorgione et le Titien. M. Venturi admire la tonalité argentine de la toile. Le Moretto s'est peint lui-même sous les traits de saint Joseph, drapé dans un manteau jaune. C'est surtout à Brescia, à la galerie Martinengo, à l'église Saint-François, à Saint-Clément, à Saint-Jean, qu'il est possible d'étudier le talent de ce trop gracieux peintre annonciateur de la décadence, des Carlo Dolci et des Carrache. Si le Moretto est à Brescia ce que le Sodoma est à Sienne, selon le mot d'un italien, il ne conviendrait pas de prolonger davantage la comparaison qui serait toute à l'honneur de Bazzi, si pénétré d'ardeur mystique, soit qu'il traduisît l'extase d'une sainte, soit qu'il s'efforçât de montrer la radieuse souffrance du Dieu mourant (3).



GENTILE DA FABRIANO. — LA VIERGE ET L'ENFANT

Plus encore que du Sodoma, le Moretto diffère de son contemporain géant Michel-Ange, dont M. Gentili possède un lavis à la terre de Sienne rehaussé de blanc, étude pour une fresque de la Sixtine: *le Miracle du serpent de Bronze* (4) (vers 1510 environ). Ce dessin dont les deux corps de droite tordus dans une attitude dramatique, font songer aux « esclaves » du Louvre, a appartenu au peintre J. Reynolds, collectionneur éclairé qui révéla par sa correspondance, la joie particulière qu'il éprouvait à avoir quelques-uns des dessins relatifs à

(1) Paulo e l'amorosa ch' el cuor ve roba, la borsa, e 'l cervelo. — (La carta del navegar pitoresco, 1660).

(2) 0m71×0m92. — Œuvre citée par tous les critiques. Cf. Venturi, *La Galleria Crespi*; Berenson, *North Italian painters of the Renaissance*, 84; Crowe, *A History of painting North Italy*, III, 307; — N° 42 du catalogue Crespi; ancienne collection Lecchi de Brescia.

(3) L'on raconte pourtant que le Moretto, chargé de peindre une bannière, où devait figurer une Vierge miraculeuse apparaissant à un berger, s'étant efforcé en vain de faire à la Sainte une figure divine, crut que ses péchés en étaient cause : il pria, jeûna et communia tant et si bien qu'il réussit à achever son œuvre.

(4) 0m34×0m49.

CANALETTO. — VENISE. — LE GRAND CANAL A LA POINTE DE LA DOUANE

la Sixtine. Les différences entre le dessin et la fresque ne sont ni importantes ni nombreuses : le dos et la jambe droite de l'homme luttant avec le serpent, nus dans le dessin, sont habillés dans la fresque. De même, le bras droit de l'autre combattant. Michel-Ange a supprimé pour alléger l'ensemble, les deux têtes que l'on distingue au fond à droite du lavis.

Avec Sébastiano Ricci, que Mariette déclare dans son Abécédaire « un fort beau génie », nous passons directement du XVI[e] au XVIII[e] siècle. Chez lui, plus



GUARDI. — PAYSAGE VÉNITIEN

encore que chez le Moretto, nous constaterons l'absence de ferveur et de recueillement dans les œuvres religieuses : les thèmes qu'il adopte lui servent plutôt de prétexte à exercer sa virtuosité et à composer ses tableaux avec agrément (1). Des Ricci de la collection de M. Gentili, la *Communion de sainte Lucie* (2) (1730) est connue par les études faites sur la galerie Crespi, où naguère il se trouvait, l'autre tiré de l'ancien Testament représente *Job à demi-nu* (3) entouré de sa femme et d'un ami. C'est une œuvre d'une importance exceptionnelle parmi toutes celles de Ricci, et lui-même le déclare dans une lettre à Antoine Marie Bettati de Parme qui lui avait commandé la toile. Les autographes de peintres anciens sont si rares que nous traduirons en entier celui-ci : « Venise, 14 juillet 1725. Très estimé ami, votre tableau est terminé, et par conséquent j'attends de savoir par vous, si je dois vous l'envoyer par bateau ou si je dois au contraire le confier à quelqu'un. Vous verrez que je vous aime bien, parce que vous aurez un des plus beaux tableaux qui soient sortis de mes pinceaux : il représente la patience de Job, tourmenté par sa femme et raillé par un ami. Je vous répète que vous verrez un bien beau tableau. A l'avenir, il me sera difficile d'en faire de semblables. J'ai pris un vif plaisir à l'exécuter en me réjouissant qu'il vous appartînt, et j'y ai mis toute ma passion d'artiste : donnez-moi vos ordres, et vous serez toujours servi !... » Par le caractère des physionomies, par l'harmonie des couleurs et la largeur du métier, ce tableau se rapproche, en vérité, de ceux des Vénitiens de la grande époque. Ainsi que je l'ai dit déjà, il serait à souhaiter que nous pussions souvent, par des découvertes semblables, connaître mieux les maîtres du second plan. Nous ne persisterions pas ainsi à attribuer perpétuellement aux mêmes artistes, toutes les bonnes productions d'une époque déterminée.

Nous rapprocherons sans peine de Ricci son contemporain J.-B. Tiepolo, et d'autant plus volontiers que l'on a attribué au Vénitien, des toiles et des plafonds qu'il convient de restituer au peintre de Bellune. Ce n'est pas d'ailleurs du Tiepolo, des amours jouf-



J.-B. TIEPOLO. — UN ÉVÊQUE AGENOUILLÉ DEVANT SAINT ANTOINE ET UNE SAINTE

(1) (Il a une si heureuse aptitude à s'assimiler les idées d'autrui, qu'on ne peut pas dire précisément qu'il les ait dérobées. A force de voyager et d'admirer ce qu'il y avait de mieux dans les différentes écoles, il s'était rempli la tête des pensées et des images qui lui revenaient à propos, quand il avait à composer une de ces *machines pittoresques*, pour lesquelles il se sentait des facultés spéciales). Zanetti, Della pittura Veneziane.

(2) 0m47×0m35 1/2.

(3) 0m94×1m16. — Collection Pallumbo (Rome).

flus et des décorations l'on dirait ailées, que nous avons à parler ici, ni de l'improvisateur qui, pour gagner un pari, brossa les figures des apôtres en grandeur demi-naturelle en dix heures, « bâtard du Veronèse, conçu en une nuit de folie (1)... exécutant un tableau en moins de temps qu'il n'en faut à un autre pour broyer ses couleurs » (2). Les œuvres de Tiepolo que nous avons sous les yeux sont de petites dimensions d'une part, et d'autre part, d'un fini sans sécheresse comme sans mièvrerie à cause de l'expression si douce du saint et du geste câlin de l'enfant caressant la barbe du vieillard... nos préférences vont vers le ***saint Joseph*** tenant Jésus dans ses bras (3), semblable au tableau de Stuttgart (autrefois à la galerie Barbini Breganze de Venise). Dans cette toile illuminée de la clarté vénitienne, les qualités de



CANALETTO. — MAISONS VÉNITIENNES

dessinateur de Tiepolo paraissent autant au moins que son art de coloriste. On remarquera spécialement la main de saint Joseph et le corps de Jésus, délicatement modelé. Voici, œuvre religieuse aussi, *un Saint en prière agenouillé sur l'autel* (4), reproduit par M. Molmenti. Le vêtement blanc du prêtre, la dalmatique rouge et or, le tapis vert, montrent magnifiquement la richesse de palette de Tiepolo.

Enfin, avant d'aborder le groupe des maternités que je n'ai pas voulu dissocier, il convient de signaler parmi les œuvres religieuses non inspirées par la Bible, un *saint Barthélemy* du Pinturicchio (5), le gracieux petit peintre de la fin du xv[e] siècle, si sévèrement jugé par Vasari, restant un miniaturiste même dans ses grandes peintures murales, ce qui explique tout ensemble ses défauts et ses qualités.

(1) Philippe Monnier. *Venise au* XVIII[e] *siècle*. p. 165.

(2) Lettre du comte de Tessin au roi de Suède.

(3) 0m38×0m33. — Ancienne collection du peintre Italico Brass, de Venise. La seule différence est que dans le tableau de Stuttgart, Tiepolo a peint les deux mains de saint Joseph, et ici la main droite seule.

(4) 0m31×0m22. — Ancienne collection Noseda. Signalons un troisième tableau attribué à Tiepolo, de la première manière du maître sans doute : *Saint Antoine et les Saints*. Ancienne collection Dal Zotto, reproduit dans *Tiepolo Nel Veneto*, p. 63 (1m63×1m01).

(5) 0m60×0m49. — Ancienne collection Aynard, n° 63. Ancienne collection Borghèse, cité dans l'ouvrage de M. Berenson, *Central Italian painters of the Renaiss.*, p. 228.



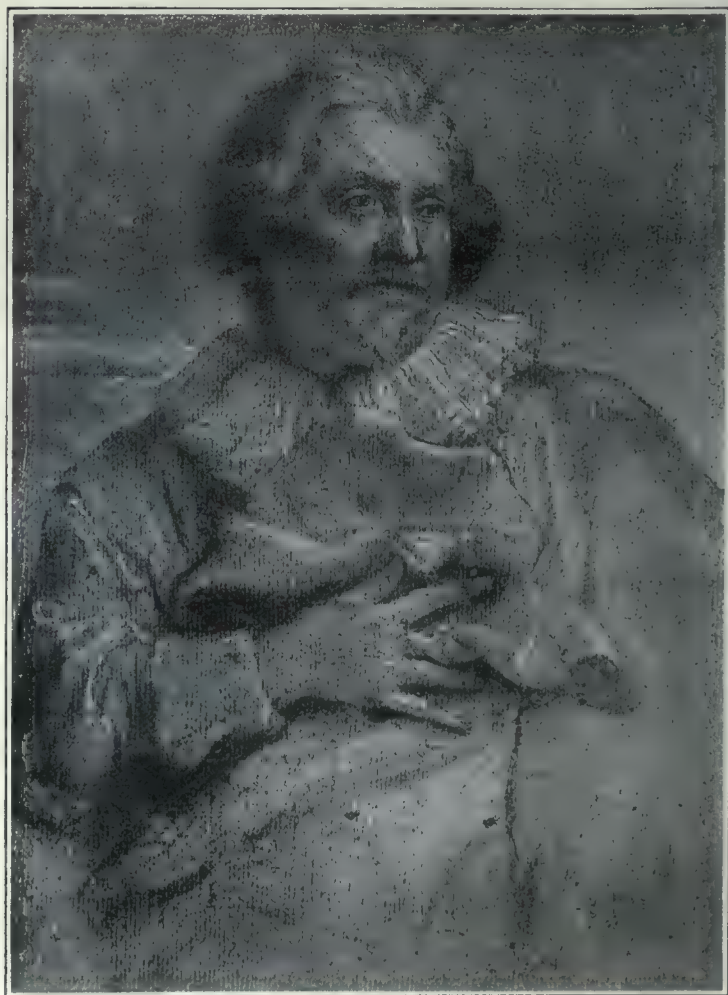
FRA GALGARIO. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME

Avec justesse, M. Corrado Ricci rapproche ce panneau de bois peint à la détrempe du saint Augustin exposé au musée de Pérouse (payé 6 florins en 1500). On sent dans ce saint Barthélemy lisant, l'influence du Pérugin. Les parties décoratives, les bords du nimbe, la lame de l'épée, les clous de la reliure sont en relief, ainsi qu'on faisait alors.

Voici maintenant émerger de l'ensemble harmonieux des maternités, la première en date et en beauté, inédite jusqu'à ce jour, celle de Gentile da Fabriano (1) peinte dans le premier quart du xve siècle, par celui dont Michel-Ange a dit que son pinceau était gentil comme son nom, austère au fond et brillant dans la forme, selon un critique moderne. Il convient de rapprocher la Madone appartenant à M. Gentili de celle de Pise et de celle de Berlin (avec deux saints et un donateur) à cause de la grande ressemblance dans le mouvement des plis du manteau entourant la tête de la Vierge, dans le dessin de la broderie d'or, dans le « drapeau », ainsi qu'on disait alors, dont est recouvert l'enfant, dans la forme et la décoration des auréoles. Le lourd manteau rouge doublé de vert de la sainte contraste avec le voile transparent qui revêt Jésus. Mais avant les élégances formelles, il faut aimer le visage tendre et soucieux de la Madone, ses mains frêles comme des fleurs, dont l'une semble faire effort pour soutenir le dos du bambin, et surtout se détachant sur le fond d'or, la tête de l'enfant, « la plus belle et la plus délicate qui soit sortie des mains de ce ravissant artiste » écrit M. Venturi. Ce tableau, joyau incomparable par sa finesse et sa pureté est de la période florentine de Gentile (1420-1423), dit l'éminent critique : Gentile di Niccolo y révèle les tendances de cette époque précise, par une stylisation moins archaïque, par un dessin rendu plus raffiné au contact du modelé toscan.

Au contraire, comme dans les autres œuvres de Sano di Pietro (2) la *Vierge aux anges* de la collection Gentili est un specimen de l'art retardataire de ce peintre siennois qui en plein xve siècle, donne à ses panneaux sur fond d'or gravé, l'apparence d'œuvres de la haute époque gothique. A la Madone agenouillée devant saint Joseph (ou saint Pierre) un ange présente l'enfant ; derrière lui, saint Bernardin de Sienne. Et des deux côtés du tableau montent en forme d'ogive deux groupes d'anges couronnés de fleurs. (Ce groupement se retrouve dans le Sano di Pietro de la collection Sterbini de Rome, et l'on notera aussi certaines analogies entre l'œuvre que nous étudions et le *Couronnement de la Vierge*, de Sienne, en particulier dans la figure de saint Bernardin, et dans les expressions des anges). Ce miniaturiste se plaisait à travailler ses peintures à la façon des grandes enluminures et ouvrager d'or et d'arabesques les fonds, les tapis, les robes, les manteaux et les auréoles, pour donner à l'ensemble cette richesse de coloris et cette belle élégance.

Plus proche de nous est la *Madone* de Raffaellino del Garbo (3) (1466-1524) tableau à la détrempe où la Vierge à l'enfant est entourée de saint François d'Assise et de saint Gérôme. Cette œuvre d'une conservation parfaite dans son cadre de l'époque, orné de fleurs, de fruits, de feuillages, est l'original dont le musée de Dresde (n° 21) ne possède qu'une médiocre copie : après avoir comparé les deux



VAN DYCK. — PORTRAIT DE CAROLUS VAN MALLERY, GRAVEUR (camaieu)

(1) 0m46×0m32.

(2) 0m80×0m64.

(3) 0m77 de diamètre. — Ancienne collection du comte Pelli Fabroni, de Florence.

COLLECTION M.-F. GENTILI DI GIUSEPPE



P.-P. RUBENS. — LA FEMME DE L'APOCALYPSE



PUVIS DE CHAVANNES. — MATERNITÉ

tableaux le conservateur du musée d'Allemagne a consenti à remplacer le nom de l'élève de Lippi, par celui de « Ecole de Raffaellino del Garbo ». Il suffit d'examiner le visage de la Vierge et celui de l'enfant pour s'en convaincre aisément. Dans la copie de Dresde, saint Jérôme est vêtu, le bambin est chaussé de sandales et le paysage quasi-aérien est alourdi par des duretés de coloris et des ombres trop accentuées.

Egalement entourée de saint Jérôme et de saint François, la *Maternité* (1) d'Antonio del Massaro, dit Antonio da Viterbo, un des meilleurs élèves du Pérugin, contraste avec la précédente par un je ne sais quoi plus superficiel et plus mièvre. Tout à fait péruginesque par la couleur, par le dessin du visage de Marie, par les plis du manteau, la main repliée de la Vierge, les cheveux et le corps de Jésus, sont caractéristiques de la manière d'Antonio da Viterbo (1469-1516). En effet, l'on comparera la coiffure de la Vierge, avec celle du palais municipal de Toscanella et plus encore avec celle du musée de Berlin (étoffe rayée de couleur claire, dans laquelle s'enroule une natte); quant à l'enfant, il est à mettre en parallèle avec celui du palais des Conservateurs à Rome.

D'allure et de composition toute différente, la *Nativité* (2) d'Ambrogio da Fossano, dit le Bergognone (et non Borgognone, ainsi qu'on écrit à tort), est un tableau célèbre provenant de la galerie Crespi. Les mains de la Vierge et celles de saint Joseph, l'expression de ces deux personnages ainsi que celle des angelots adorant à genoux l'enfant né dans un paysage divin comme lui-même, font le charme aimable de cet important panneau Milanais du disciple de Foppa, décorateur de la Chartreuse de Pavie, de celui que M. Berenson appelle le « Whistler de la Renaissance » (3), et dont M. Gentili possède une tête de sainte que nous préférons encore à l'imposante Nativité.

Comme le Bergognone, Vincenzo Civerchio est l'élève de



J.-B. TIEPOLO. — SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS

(1) $0^m19 \times 0^m36$. — Voir sur ce maître les études de M. C. Ricci et M. Steinmann.

(2) Catalogue Crespi, n° 11. — $1^m21 \times 0^m85$. — Ancienne collection Tensini de Crema. Cf. Venturi VII, 883.

(3) Cf. Berenson. Op. cit. (101-103).

Foppa et de Léonard de Vinci, mais plus influencé par le peintre de Monna Lisa. La *Maternité* (1), que nous avons sous les yeux en est une évidente preuve : le sourire énigmatique de la Vierge, le paysage, font songer à certaines œuvres de Léonard (2). Cet artiste presque inconnu aujourd'hui à cause de la rareté extrême de ses tableaux, n'est représenté dans aucun musée ni dans aucune collection particulière de France, et ne peut être étudié que dans la Haute-Italie, à Bergame, à Brescia, à Milan.

La *Maternité* (3) de Gaudenzio Ferrari, peinte entre 1513-1520 pour l'église de San-Martino à Rocca-Pietra, près de Varallo a été très spécialement étudiée par M. Ethel Halsey, dans son livre sur cet artiste précieux, que nous ne connaissons guère mieux en France que la plupart de ceux



CANALETTO. — SOUS LES ARCADES A VENISE

que j'ai nommés ici. Lumazzo, un de ses disciples admirateurs, le place aux côtés de Michel-Ange, du Vinci, de Raphaël et du Titien, parmi les sept colonnes du « Temple de la Peinture », et François Ier lui acheta un *Enlèvement de Proserpine*. Dans son ouvrage sur Gaudenzio Ferrari, M. Ethel Halsey commente longuement cette Maternité, formant primitivement le panneau central du polyptyque de San-Martino (aujourd'hui rempli par un Christ portant la Croix) (4). Il la compare avec celle de Novarre. La Vierge de la collection Gentili est assise sur un banc de marbre ; le joli tapis qui est à ses pieds rappelle celui du *Christ devant Hérode*, de Varallo. Dans l'anatomie des figures, dans le modelé de l'enfant et des mains, on constate, écrit M. Halsey, un grand progrès sur les précédentes œuvres de l'artiste ; mais plus que les physionomies un peu mièvres des anges et de Marie, plus que la figure trop ronde et inexpressive de Jésus, nous aimons de ce tableau le côté accessoire, le décor d'une richesse toute orientale et d'une somptuosité discrète ; œuvre payenne, où nous ne notons plus rien de la simplicité et du mysticisme des premiers primitifs, et

(1) 0m33×0m25. — Ancienne collection Noseda. Cité par M. Berenson.

(2) En particulier à la *Sainte Famille* du Louvre.

(3) 1m21×0m58. — Ancienne collection Vittadini, à Ancone.

(4) Cf. p. 158. — Sur les autres panneaux : l'*Annonciation*, saint Gaudenzio, saint Jean-Baptiste, saint Ambroise, saint Martin.

qui nous amène sans difficulté, à dire deux mots des pièces profanes de la collection.

Un Fragment de Luini (1) peint à la fresque, blonde tête de femme vue de profil, et faisant partie jadis des grandes compositions du palais Rabia (Milan en 1521), depuis un demi-siècle dispersées, après avoir été presque entièrement détruites, au musée du Château à Milan, au musée de Berlin, au musée du Louvre (ancienne collection His de La Salle). Le peintre Cernuschi en avait acheté une série importante à M. Cavaleri, de Milan en 1874 (2). Le lecteur trouvera dans le livre de M. Beltrami sur Luini, l'historique du palais Rabia, qui, converti en hospice, subit des vicissitudes diverses (3).

J'ai dit au début de cette étude le plaisir qu'éprouve un historien de l'art à connaître un peintre jadis célèbre, puis oublié à cause de la pénurie de ses œuvres : c'est le cas de Fra Vittore Guislandi (4) dit Fra Galgario (nom du couvent franciscain où il entra) et qui, né à Bergame le 4 mars 1655, mort en 1743, changea son nom de baptême Joseph, en celui de Victor. Très recherché comme portraitiste, il fut remis en lumière par l'exposition du portrait à Florence (1911) où une salle entière lui était consacrée. Guislandi était fils d'un mauvais peintre. Après un court séjour à Venise où il se lia avec Bombelli, il revint à Bergame. Son plaisir fut de peindre des têtes de fantaisie, coiffant ses



BERNINI (Le Bernin). — MAQUETTE D'UNE STATUE DE SAINT JEAN



BERNINI (Le Bernin). — BUSTE EN MARBRE BLANC

modèles d'étoffes adroitement chiffonnées, les habillant de costumes d'emprunt, bergamasques, ayant, comme on l'a écrit, la verve du XVIIIe siècle et son imprévu, admiré de Tiepolo à cause de ses chaudes carnations vénitiennes, et par sa hardiesse faisant penser plutôt à l'école espagnole.

Un peu postérieurs à Guislandi, voici enfin les paysages vénitiens des deux maîtres du XVIIIe siècle, Antoine Canaletto et François Guardi, celui-ci plus sémillant, plus spirituel, plus brillant, celui-là, plus doux, plus rêveur. Les Canaletto de la collection Gentili sont d'ailleurs d'une si exceptionnelle qualité, qu'ils nous attirent plus que les alertes peintures de son compatriote : deux tableaux en pendant représentent l'un une terrasse entre des maisons avec une pergola, l'autre un arc de triomphe auprès de maisons, avec un fond de mer et de voiliers, le tout vu de l'intérieur d'un portique. Canaletto a gravé à l'eau-forte ces deux morceaux dans son recueil de 1745 : « Vedute altre prese dai luoghi, altre ideate... » (Nos 10 et 21); l'arcade avec la lan-

(1) 0m23×0m16. — Ancienne collection Noseda.

(2) Collection Rodolphe Khann, puis collection Deveen.

(3) Pages 164-198.

(4) 0m79×0m60. — Ancienne collection Steffanoni. N° 7 du catalogue. La *Gazette des Beaux-Arts* a reproduit au moment de la vente Rothan, une tête de jeune homme, par Guislandi, appartenant à cet amateur. C'est au Musée de Bergame que l'on peut étudier ce portraitiste, auquel M. Bernardi, conservateur du Musée a consacré un ouvrage. De lui également, M. Gentili possède un portrait de femme, d'autant plus précieux qu'à cause de son état religieux le peintre s'était abstenu d'en faire.

terne est probablement une vue de Venise, tandis que la terrasse doit être une compositon de fantaisie. Ces deux œuvres (1) de l'ami de Panini illustrent excellemment ma thèse, en mettant dans son jour véritable un artiste éclipsé par Guardi. Avant lui, avant Bellotto, avant Longhi, Canaletto qui tient sans doute de son père, pauvre décorateur de théâtre, le goût des larges compositions et des paysages aux lointains horizons, prépare la Renaissance claire, spirituelle, enjouée, heureuse, du XVIIIe siècle italien, où chacun exprima Venise selon son génie. Dans les tableaux de la collection Gentili, la précision de Canaletto va jusqu'à l'acuité du burin et la pâte si voluptueuse, le coloris si éclatant, tempèrent ce que le dessin pourrait avoir de trop minutieusement architectural. Et le ciel où s'éparpillent des flocons nuageux a des transparences qui contrastent plus encore avec la matière épaisse des monuments et du sol.

Les deux Guardi de la collection Crespi (2) agrémentés de personnages comme les savait silhouetter le peintre, « si fragiles et si chatoyants, qu'ils semblent filés en verre des îles », ainsi que deux autres panneaux (3) de l'artiste, représentant une île de Venise, et l'église et le couvent de Saint-Georges-Majeur donnent de son talent personnel comme une impression complète en miniature.

La place nous manque pour parler un long temps des quelques sculptures italiennes groupées par M. Gentili, de l'*Ecce Homo* (4) entouré d'anges (vers 1496) par Amadeo, et dont une réplique existe au South-Kensington, ce statuaire architecte qui décora magnifiquement la Chartreuse de Pavie et fit la maquette de la façade, maître Lombard dont on peut admirer le robuste talent à Bergame, au dôme, de Milan, à Crémone, à l'Isola Bella (tombeau des Borromée), L'*Ecce Homo*, noble et majestueux, apparaît immense entre les angelots respectueux, aux visages candides, craignant de le blesser en touchant son corps émacié par la souffrance.

Une *Maternité* (5) « tondo » en stuc, par Francesco di Simone Ferrucci, élève de Verrocchio et de Desiderio da Settignano, présente beaucoup d'analogies avec celle du monument funéraire du jurisconsulte Tartagni (Église St-Dominique à Bologne).

Enfin un marbre du chevalier Bernin, un jeune homme rappelant la statue de Daniel de l'église Ste-Marie du-Peuple (Rome) et la tête d'Apollon du musée Borghèse, vraisemblablement sculptée vers 1656, est l'œuvre vigoureuse d'un artiste trop souvent mièvre. Par la façon spéciale dont il traitait les cheveux, ainsi que par sa manière d'indiquer la prunelle afin de donner plus d'éclat au regard, par la bouche entr'ouverte, le Bernin a doté cette physionomie d'une rare puissance de vie et de mouvement, comme celle de la petite maquette en terre cuite du saint Jean (6) de saint Pierre de Rome.



FRANCISCO DI SIMONE FERRUCCI. — TONDO EN STUC

Et puisque nous avons commencé par Watteau cette promenade parmi les salles ennoblies de tableaux, nous la terminerons en saluant au passage les noms des plus illustres ébénistes du XVIIIe siècle français, représentés ici par des meubles et des sièges dignes de leur maîtrise : le buffet en acajou signé d'Héricourt ; le bureau de dame en acajou clair et marqueterie de Bury ; la console en citronnier de Dubut ; le bureau, précieux comme un bijou, sorti des mains de Le Sigle, et le mobilier en Beauvais d'après les dessins de Salembier, aux bois portant l'estampille de Courtois. Il nous plaît d'achever cette étude par ce trait qui montre le goût de M. Gentili pour notre art français. Il a rehaussé l'éclat de ses toiles italiennes en les entourant d'un décor fait en France.

CHARLES OULMONT.

Docteur ès lettres.

(1) 0^{m}57 × 0^{m}47.

(2) 0^{m}11 × 0^{m}17. — N° 73-74 du catalogue. Ancienne collection Passalaqui.

(3) 0^{m}11 × 0^{m}18. — Reproduit dans l'œuvre de Simonson sur Guardi.

(4) Marbre 0^{m}39 × 0^{m}30. — Ancienne collection Noseda. Cf. l'ouvrage de Malguzzi Valéri, p. 224.

(5) 0^{m}81 de diamètre.

(6) Ancienne collection Cifariello, de Naples.

Photo Goupil & Cie.

LOUIS FORDRIN. — COURONNEMENT D'UNE GRILLE DE CHŒUR

LA CATHÉDRALE



Et le bombardement continue !

Les Barbares, avec leur haine méthodique, veulent anéantir, en notre cathédrale de Reims, le symbole des traditions françaises.

Ils ne l'anéantiront pas. Ils n'auront pas cette joie basse, de contempler la ruine de ce qui est noble et grand. Ils ne verront pas en décombres, rasé au niveau du sol, le monument qui est devenu l'emblème de toutes les gloires de l'ancienne France.

La cathédrale est encore debout, avec ses tours transpercées, sa toiture effondrée, ses murs calcinés. Elle ne mourra pas ; il ne faut pas qu'elle meure.

Oui, il faut sauver la cathédrale. Le cri a été unanime par toute la France. La sauver ? Mais comment ? On hésite entre de nombreuses idées, toutes inspirées par les sentiments les plus élevés, les intentions les plus généreuses. Les uns veulent faire de la vénérable église, l'ossuaire universel de nos morts ; les autres laisseraient la ruine intacte, comme un témoin muet de la barbarie teutonne ; d'autres voudraient que l'on consolidât ses murs, sans qu'aucune restauration ne tentât de lui redonner la vie.

Avant de rien décider, peut-être serait-il bon de l'interroger elle-même sur son propre sort. Que répondrait-elle si on le lui demandait ? Elle nous dirait certainement :

« Je suis l'église, le sanctuaire où Dieu est toujours présent, l'asile recueilli devant lequel doivent s'éteindre tous les bruits du monde et dont les voûtes ne doivent entendre que le chant des hymnes.

« On ne prononce devant mes autels que des mots qui

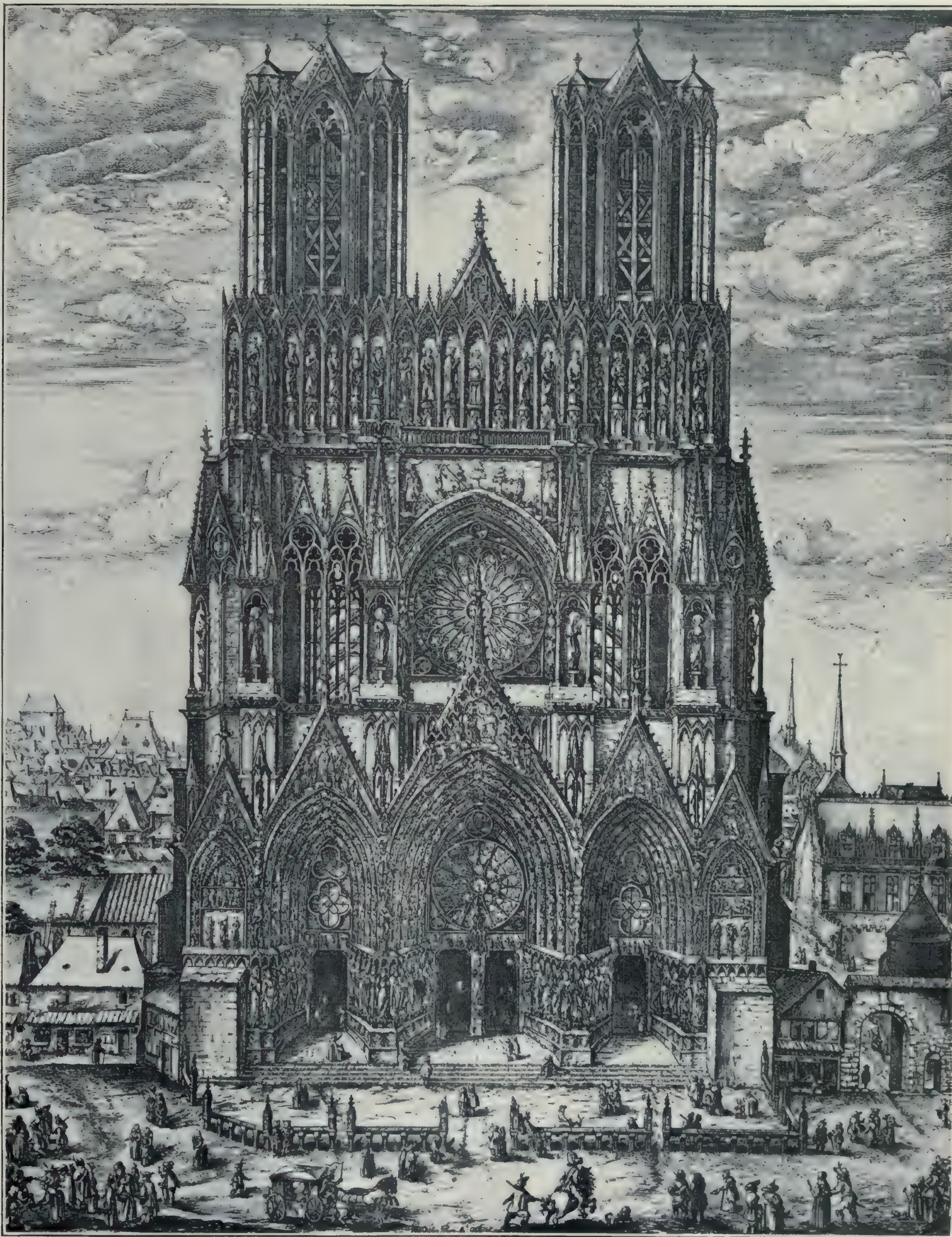


Photo Goupil & Cie.

LE SOMPTUEUX FRONTISPICE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE REIMS (1623)

« parlent de vie et de vie éternelle. Je suis pour l'homme, « le passé, le présent et l'avenir : je suis la Vie qui ne « s'arrête pas.

« Des barbares, indignes du nom de chrétiens, ont tenté « de me détruire ; ils ont incendié mon toit, pulvérisé mes « verrières, renversé les statues de mes saints : ils n'ont pas « pu atteindre mon âme ni effleurer la Puissance invincible « que je représente.

« Chez moi, le culte a été interrompu ; il n'a pas cessé. « Et pour le continuer, j'ai besoin de retrouver la sérénité et « la dignité de mon être.

« Je demande qu'on me rende la pénombre de mes « voûtes, le silence de mes chapelles, la force de mes piliers, « le flamboiement de mes vitraux. Tant que l'une de mes « pierres est debout, je reste ce que je suis. J'ai été conçue et « créée pour être une église et, comme le prêtre est prêtre « pour l'éternité, je suis l'église *in æternum*.

« Je suis aussi le berceau de l'Histoire de France. Je suis « l'église où les rois, qui ont fait la France telle qu'elle est « aujourd'hui, sont venus chercher le droit de régner. Ils se « sont agenouillés devant mon autel et Dieu y est descendu « pour eux. Il a communiqué une force secrète à ces souve- « rains dont la plupart n'étaient que des enfants chétifs, « sans autre force réelle que celle de leurs petits poings ; il « les a empreints d'une majesté qui a courbé devant leur « faiblesse les plus fiers et les plus forts ; il les a fait déposi- « taires d'une autorité suprême que n'ont pu diminuer, dans « l'esprit des peuples, ni leurs erreurs ni leurs folies...

« J'ai vu Louis IX le saint, et Charles VI le fou ; j'ai vu « Louis XIII, le roi humble et juste, et Louis XIV, le grand « Roi ; j'ai vu leurs prédécesseurs et leurs successeurs ; j'ai « vu le commencement et la fin des dynasties.

« Mais ces murs ont été témoins d'une plus grande chose « encore : ils ont assisté au sacre de Charles VII, conduit « jusqu'à Reims par Jeanne d'Arc, pour être le Libérateur « de la France. Il fut accompagné par elle jusqu'à l'autel et « sacré, devant elle, par l'onction sainte. Jeanne se tenait « debout près de l'autel, l'étendard à la main.

« Quand la Pucelle vit que le Roy était sacré et couronné, « elle s'agenouilla, présents tous les seigneurs, devant lui « et, en l'embrassant par les jambes, lui dit en pleurant à « chaudes larmes : « Gentil Roy, or est exécuté le plaisir de « Dieu qui voulait que levasse le siège d'Orléans et que « vous amenasse en cette cité de Reims, recevoir votre « saint sacre, en montrant que vous êtes vrai Roy et celui « auquel le royaume de France doit appartenir.

« Un tel souvenir suffit à me rendre immortelle dans la « mémoire des hommes. Et si les Barbares nivelaient mes « tours, il faudrait encore consacrer l'emplacement de mon « sanctuaire comme un sol sacré, comme la dalle blanche « qui commémore la grandeur éternelle de la France. »

Voilà ce que répondrait la cathédrale si on l'interrogeait.

Elle veut vivre et il faut la relever pour qu'elle vive. Les idées qu'elle représente sont si grandes que la question d'art ne prime pas sur elles. Elle est, par excellence, la cathédrale nationale. Serait-elle la plus pauvre des églises de campagne, qu'elle mériterait la même vénération et le même amour dans tout cœur français. Puisque ses tours et ses murailles résistent encore, le devoir absolu est de la remettre en état de continuer sa destinée glorieuse. Il faut la restaurer.

Restauration ? Le mot effraie, parce qu'on l'a appliqué à des reconstructions architecturales de fantaisie, œuvres de pure imagination, qui ont pour prétexte quelques vestiges de ruines.

Il s'agit ici de consolider les parties encore intactes et de refaire avec prudence et d'après le modèle authentique, les parties brisées. Et cela, sans la préoccupation de dissimuler les blessures du monument. Elles resteront visibles, comme les témoins de la barbarie tudesque, jusqu'au jour où le temps effacera jusqu'à ces cicatrices.

N'est-ce pas là, d'ailleurs, ce qui a eté fait, à Reims même, pendant le cours des siècles ? Car enfin, il faut bien le dire, les monuments, églises ou palais, ne se conservent que parce qu'on les restaure incessamment. A peine l'édifice est-il achevé, et souvent même avant qu'il le soit, les intempéries des saisons, la pluie, la gelée, désagrègent la pierre et il faut la remplacer. Sans ce travail de vigilance perpétuelle, il ne resterait peut-être pas debout un seul monument, à commencer par Notre-Dame pour finir par Versailles.

Une restauration de Reims y laisserait-elle des disparates ? Certainement, mais on n'en verra jamais de plus singuliers que dans certaines cathédrales, justement admirées, où l'ornementation intérieure va du gothique au Louis XVI, comme à Amiens. Ne serait-il pas aisé de citer les nefs du Moyen Age auxquelles les architectes du XVIIe et du XVIIIe siècle, ont ajouté des motifs classiques ? Et ces étrangetés ont leur grâce, parce que le temps, ce grand conciliateur, a répandu son harmonie sur l'ensemble.

Aujourd'hui, ces libertés architecturales ne sont plus possibles. Si nous avons moins d'art, nous avons plus de critique et plus de science du passé. Au moins, cette science permettra-t-elle une restauration véridique, qui continuera celles qui ont soutenu jusqu'à nos jours, la cathédrale de Reims. Le vénérable monument n'a-t-il pas connu dans le passé de redoutables épreuves ? N'a-t-il pas été, deux fois, au XIIIe et au XVe siècle, presque détruit par l'incendie ? Des réparations perpétuelles, au XVIIe et au XVIIIe siècle, n'ont-elles pas arrêté sa ruine et, pendant le siècle passé, de longs travaux de réfection ne l'ont-ils pas sauvé de l'usure fatale du temps ?

Il manquera toujours à ces restaurations actuelles l'esprit du Moyen Age, cet esprit qui est perdu pour nous, comme est perdu l'esprit antique. Elles seront détruites à leur tour par ce même temps qui détruit tout et elles seront remplacées par d'autres. Mais, au moins, les générations futures auront une idée de ce qu'était la cathédrale de Reims, en voyant toujours debout dans sa forme, sa stature et son style général, cet incomparable monument de l'ancienne France.

GASTON SCHÉFER.



Photo Goupil & Cie.

ENTRÉE DE LOUIS XV ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE, DANS LA VILLE DE REIMS



Photo Goupil & Cie

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE REIMS. — SACRE DU ROY LOUIS XIV (1654)

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

Nº 163 LES ARTS 1917



LA TOUR. — LA DAUPHINE ET LE DUC DE BOURGOGNE

(Musée Lécuyer. — Pastel nº 85)



Photo Goupil & Cie.

VUE DE SAINT-QUENTIN (XVIIe SIÈCLE)

SAINT-QUENTIN



L. et A. DUTHOIT. — SAINT-QUENTIN
Pierre tombale de Mahaus
Patrelatte (1272)

Saint-Quentin est une ville picarde; — une ville frontière; — une ville française. Ces trois caractères décident de son histoire, de son art et du génie de ses enfants.

Ville picarde. Aussi loin que l'on remonte dans le passé on trouve un « pays » du Vermandois dont Saint-Quentin est la ville principale, sous le nom qui réunit les deux traditions, la celtique et la romaine, d' « Auguste des Vermandois ». Les Vermandois sont des Picards. Leurs tribus se sont installées aux sources de la Somme et de l'Escaut, c'est-à-dire des deux fleuves côtiers qui drainent les eaux coulant de l'aisselle territoriale comprise entre Seine et Meuse. C'est proprement l'articulation du territoire français de la Manche à la mer du Nord.

Quand le voyageur, venant de Paris, débouche sur les collines qui entourent, vers sa source, la vallée de la Somme, ce qui le frappe tout de suite, c'est la différence des ciels. En arrière, ils étaient meublés, ouatés, moutonnés. La lumière et l'ombre s'y jouaient à travers les volutes des nuages vite amassés, vite dissipés. Tout à coup, le paysage apparaît surplombé par une voûte uniforme, se développant en un orbe immense jusqu'au bout de l'horizon. Les tons les plus tendres, les nuances les plus délicates animent l'atmosphère quand le temps est pur ; mais, s'il se gâte, la voûte se recouvre d'un voile épais et mat qui l'obstrue tout entier.

Les vieux graveurs de l'almanach Liégeois, dans leur manière simple et naïve, ont admirablement rendu ces ciels du nord : quelques lignes horizontales dégradant une teinte sombre sur l'horizon, et, au-dessus, un vaste « clair » où s'enlève un vol de corbeaux.

Sous ce ciel *un*, s'étale le pays des vastes plaines, aussi étendu que lui : car la même ligne les borne l'un et l'autre. Le limon que la mer a déposé lentement en fait la substance : la terre est ici, plus que nulle part ailleurs, fille de la mer. L'air est chargé d'humidité. Le sol sue l'eau qui, pompée par la douceur tiède du Gulf-Stream s'exhale en vapeurs et en brouillards.

La terre comme le ciel, présente de nouveaux aspects. Ce ne sont plus les collines bossuées, les vallées encombrées aux détours imprévus, les déchirures de calcaires, les falaises à pic, les murs de pierre de taille, les routes blanches, les pignons taillés en escaliers, les toits de tuiles, les gazons courts, la vigne mûrissant encore ses grappes attardées, jusqu'aux pentes du Laonnois ; c'est maintenant un humus argileux et roux, une glèbe profonde, vêtue d'herbages verdoyants, des champs de blé ou de betteraves alternant désespérément dans leur féconde et fastidieuse insignifiance ; c'est la brique rouge, les ardoises bleues, les vergers verts ; des coins de pays extrêmement prenants, dans leur aspect clos, intime et bas, des chemins d'un gris-bleu consolidés sans cesse par le silex de Belgique, des vues longues où la moindre colline fait montagne, où quelque arbre aux branches tordues paraît un spectre inquiétant. Sur ces espaces, les vents venant du large poussent à plis lourds l'épais rideau des pluies l'été et le linceul des neiges abondantes durant les longs hivers.

Telle est cette Picardie frontière des Flandres, que les



LA TOUR. — INCONNUE

(Musée Lécuyer. — Pastel nº 65)

anciens observateurs ont toujours distinguée des Picardies voisines, sous le nom de Vermandois. Vers l'ouest, le sol devient plus humide encore, et c'est la verdoyante Thiérache qui a pour villes Guise et Vervins. Un peu plus au nord, les Flandres commencent et le Cambrésis développe les ondulations infinies de ses champs monotones. Au canal de Saint-Quentin, les terrains maritimes s'affirment. L'inondation deviendra bientôt la maîtresse, et militairement, la clef du pays.

Saint-Quentin est donc la ville de cette Picardie intermédiaire, déjà mouillée, mais encore continentale. Elle est au bord du relief. Puisque nous parlons *art*, observons ce sol et ces longs horizons, cette lumière sensible, palpable en quelque sorte, baignée, même durant les beaux jours, par une humidité pénétrante ; prenons garde à l'intensité de vie qu'exige, ici, la nature pour que l'homme se défende contre elle, avec je ne sais quelle habitude, quel entraînement de lutte contre l'ankylose et contre l'engourdissement, en un mot, un appel de force surabondant, contre les forces de la nature débordantes et envahissantes ; et l'on verra que, sur ces



HIERONYMUS COCK. — LE SIÈGE DE SAINT-QUENTIN EN 1557 PAR LES ESPAGNOLS

plaines fécondes, la défense de soi n'est pas pour l'homme, une petite affaire. Ah non ! Ce n'est pas le pays du *far-niente*.

Saint-Quentin est une *ville frontière*. Le vieux refrain local le dit :

> Enfants d'une ville frontière,
> Nous sentons la poudre à canon.

A l'heure où j'écris, les armées françaises refaisant la France du nord, boulevard de Paris, sont arrêtées devant Saint-Quentin. Combien de fois en fut-il de même au cours de notre histoire ! Pour achever la France, il faut franchir cette borne ; mais, cette borne franchie, la France est faite. Les « batailles de Saint-Quentin » sont traditionnelles dans notre histoire. Corbie, Le Catelet, La Capelle, Ham, Péronne, les cités de la Picardie vermandoise sont prises, reprises, détruites, rebâties continuellement.

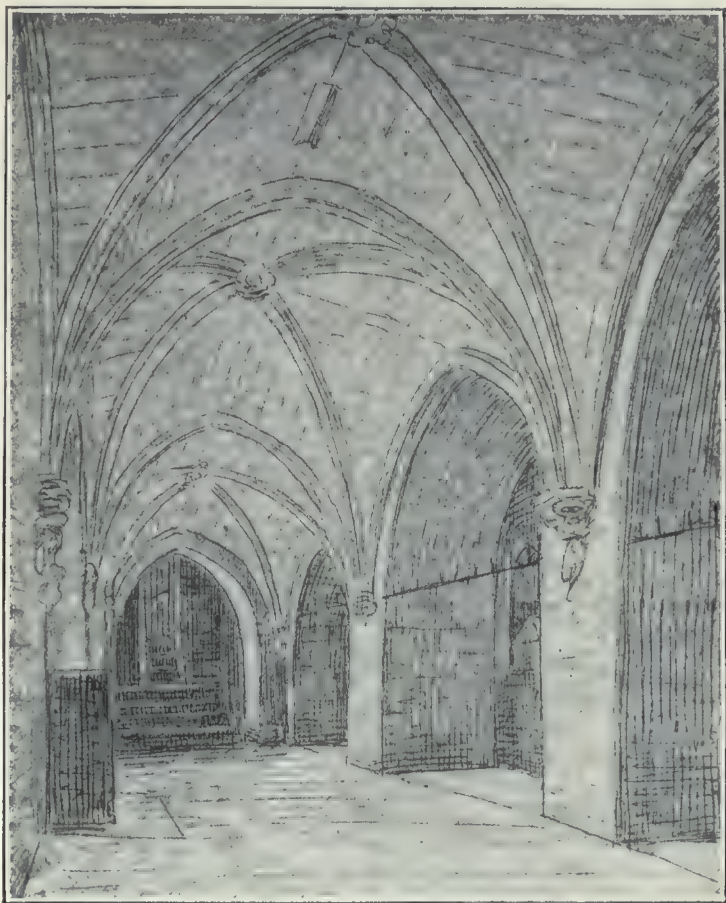
Saint-Quentin lutte et souffre comme les autres. Sa population est combative, résolue, active, tenace, toujours sur le rempart !

Les anciens disaient : *Picardia, pica cardia*, « Picards, cœurs de feu ». Et Santeuil a écrit : *civis murus erat :* le citoyen est un mur, les gens n'ont pas peur; ils attendent, ils persistent; ils tiennent. Ayant une fois commencé, ils recommencent et recommencent encore. Ces lentes victoires, toujours renouvelées sur la nature et sur l'ennemi, fomentent en eux deux qualités admirables, la résolution et l'enthousiasme.

J'avoue qu'ils sont lourds, frustes, durs, — mais durs à eux-mêmes comme aux autres. Le cœur est chaud si le calcul est froid. La main est prompte ; l'esprit caustique,



LA TOUR. — MADEMOISELLE FEL
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 69)



L. ET A. DUTHOIT. — SAINT-QUENTIN
CRYPTE SOUS L'ÉGLISE COLLÉGIALE

l'imagination courte, mais, à la façon d'un glaive ou d'un soc. Ils piquent et ils creusent. Ce sont des soldats et ce sont des laboureurs.

Ville frontière et ville Picarde, Saint-Quentin est une *ville française*. Je veux dire, qu'ayant toujours défendu la France, cette Picardie est payée et surtout a payé pour aimer la France. Comme une cuirasse vivante, elle colle à la chair de la patrie ; au moindre vent de l'histoire se levant contre la vie nationale, elle frissonne ; car elle sait qu'elle va souffrir. Les anciens rois l'appelaient *loyale et fidèle*. Paris est assuré de la trouver toujours.

Paris est si près !

De Saint-Quentin à Paris, c'était une nuit, jadis, en diligence, et c'est deux heures, maintenant, en chemin de fer. Notre jeunesse Saint-Quentinoise à peine hors du nid, prend son vol vers Paris. Parfois, elle s'y installe et fait son trou. Le plus souvent, elle revient. Mais, ce continuel échange et mouvement, fait parmi nous une endosmose réciproque de l'esprit Picard et de l'esprit de France. Ici, pas de particularisme, pas d'esprit de clocher (du moins s'il n'est subordonné à l'esprit de patrie) ; il n'y a pas de Girondins à Saint-Quentin ; tous Jacobins. Peu d'originalité, peu de race, nulle aristocratie ; le pays est uni, égal et démocrate comme ses plaines.

D'ailleurs si la géographie et l'histoire n'avaient pas tout aplani, le travail et la vie en commun s'en seraient chargés !

De ces conditions permanentes et de ces traditions acquises, s'est formé l'esprit Saint-Quentinois et il s'est cristallisé dans l'esprit urbain. Saint-Quentin a grandi sur la colline qui, des bords de la Somme, tourne le dos au nord, regarde le midi et y cherche la caresse du soleil. On dirait que la ville se refuse à dire adieu aux gais pays qu'un soleil doux éclaire. Elle les cherche encore du regard. La cathédrale, haut perchée sur ses arcs-boutants voit les tours de Laon. Les maisons sont en briques, mais on les peint en blanc, comme par une sorte de coquetterie calcaire ; quand un après-midi d'été illumine la rue d'Ile, on pourrait se croire encore en Ile de France. Mais au premier vent le climat se fait sentir : la vie publique et la vie privée sont décidément du nord.

Au faîte de la colline, l'énorme cathédrale inachevée surélève la crête et fait toit sur la double plaine, un versant au sud qui voit Laon et un versant au nord qui devine Cambrai. Elle jouissait séculairement du contraste et pouvait se croire assurée de ce double et paisible spectacle en sa masse indestructible. Le charmant Hôtel de Ville construit, dit-on, « du temps des Espagnols », donnait, sur la grande place carrée, un avant goût des Flandres. Bibelot fragile, ciselé avec amour par les vieilles franchises municipales ! Au milieu de la place, un vieux puits aux montants de fer ouvragé fut longtemps l'amusement de la cité. Le marché aux herbes potagères et l'antique foire annuelle se tenaient autour de lui. Mais, aux dernières années qui précédèrent la guerre, on éleva au milieu de la grand'place un monument où mon ami François Hugues, « maïeur » de la cité, casqué de fer, combattait en bronze, auprès d'un Coligny du même métal, en commémoration du siège de 1552.

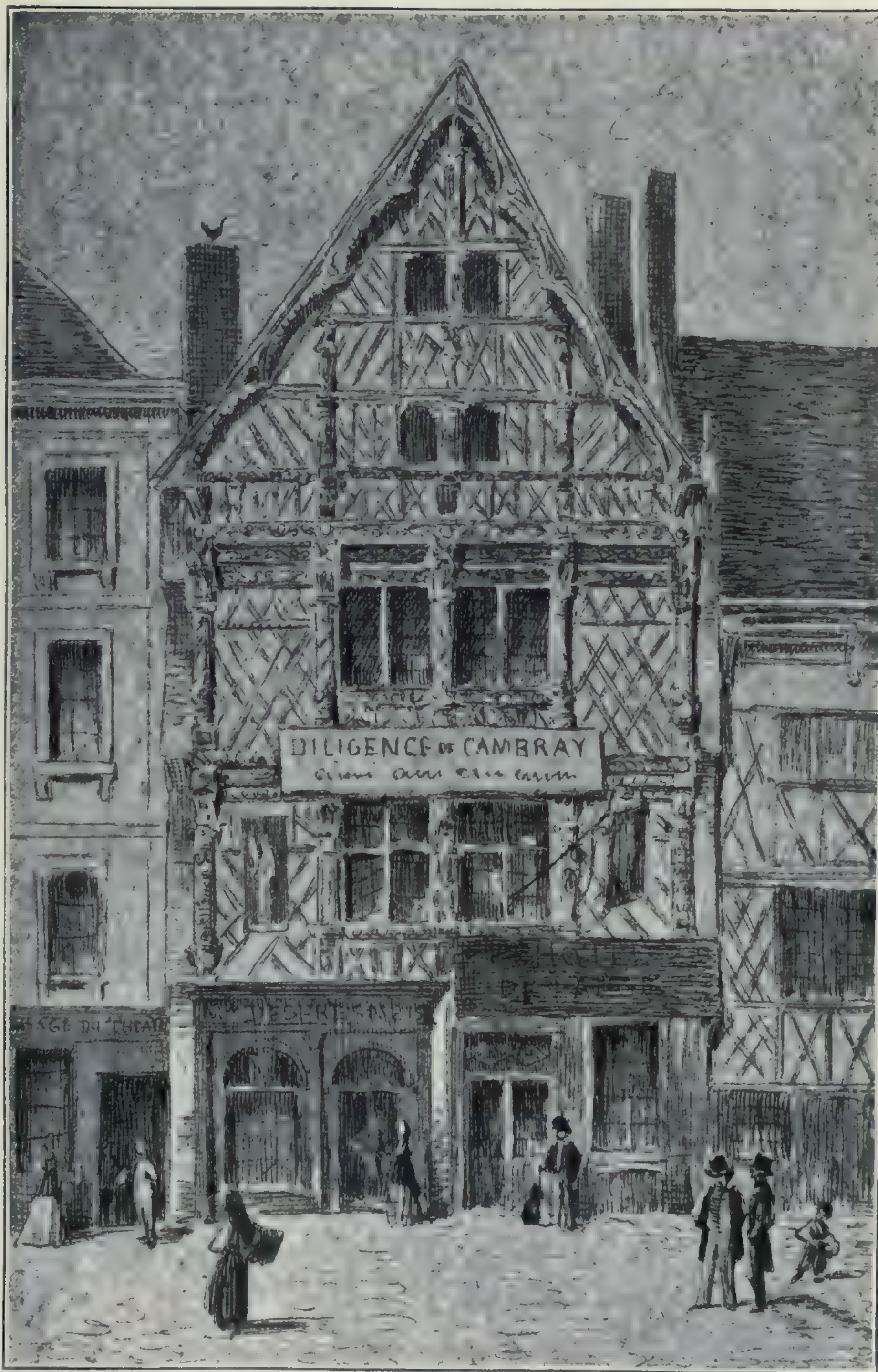
Les rues de la ville s'élevant de la gare au cimetière, sont montantes et malaisées ; on s'essouffle pour mourir. La vie intérieure est déjà close comme aux villes de Flandres. Déjà aussi, le métier s'empare de l'activité sociale, la coordonne et la dompte. Autour de la vieille cité bourgeoise, autour des béguinages et des « Champs-Élysées », une nouvelle ville, toute de fabriques, s'est élevée et lui fait comme une ceinture de labeur et de fumée. Ici, la brique règne au dehors et le métier au dedans. La tradition se garde discontinue depuis les « tisserands des Flandres ».

Les linons, les broderies, les valenciennes, les bandes-basin, les batistes, les rideaux, tous les articles de « blanc »



L. ET A. DUTHOIT. — SAINT-QUENTIN
GRANDE SALLE DE L'HÔTEL-DE-VILLE

fleurissent sous les doigts des ouvrières de Saint-Quentin, comme un jardin de lys et de marguerites. N'exagérons rien... Constatons seulement l'habitude du groupement et du travail en commun, de l'application et de la précision dans la conduite du métier, l'amour du soin, de l'exactitude, de la ponctualité.



A. ET L. DUTHOIT. — SAINT-QUENTIN. — HÔTEL DE L'ANGE

Les dessins de Aimé et Louis Duthoit (1805×1869 — 1807×1874) ont été prêtés par Madame Adrien Duthoit

L'ouvrier Saint-Quentinois est déjà un artiste. Son fils a touché, en naissant, les cartons-bleus où la pensée des dessinateurs et des décorateurs s'est inscrite pour être, de là, reportée sur le métier. De génération en génération, le goût se transmet. La minutie avec laquelle une grecque, une feuille, un rinceau sont inscrits, stylisés, interprétés, reproduits, décide d'une carrière; le bon ouvrier devient « dessinateur » à son tour ; et c'est avec une gravité presque solennelle, une jouissance intime très vive et très pure qu'il se penche sur sa table de travail et qu'il contemple amoureusement « son ouvrage ».

On travaille en commun, on joue en commun, on chante en commun, — toutes les coutumes des Flandres. Les « Fanfares », les « Orphéons », les orchestres, sont la passion de la jeunesse; et aussi les jeux : jeux de l'arc, jeux de paume, jeux de boule, compagnies d'arbalétriers, d'arquebusiers : toutes unies, intimes et familières. Travail, réjouissances et beuveries en commun que peindrait Franz Hals.

Telle était, à larges traits, la vie Saint-Quentinoise, quand mon carton sous le bras, j'allais, aux temps qui précédèrent la guerre de 1870, suivre les classes du collège des Bons-Enfants — maintenant lycée Henri Martin. Et cette vie ne s'était pas beaucoup modifiée pendant les quarante années de l'entre-deux-guerres.

Tout à coup, la trombe s'abat. Saint-Quentin ne peut même plus se défendre elle-même, comme elle l'avait fait toujours. Elle est surprise et prise en même temps.

Trois ans d'agonie ; et maintenant, c'est la mort... La ville est pantelante sur sa colline. La haute nef s'est effondrée. Qu'est devenu l'Hôtel de Ville ? Que sont devenus les La Tour du musée Lécuyer ? Qu'est devenue la figure de mon ami François Hugues, figée dans son geste de bronze pour la vaine défense de la cité ?. .

Il n'y a plus que des ruines : mais les ruines subsistent ; n'y eut-il plus de ruines, le sol resterait. Je connais nos Saint-Quentinois : ils ont toujours recommencé ; ils recommenceront !

Un pays fécond et dur, des plaines grasses, une lumière intense, une solide attache au sol, une forte vie sociale, l'habitude du métier, une pratique stable et exercée, un tour de main, un goût, une ponctualité et une surveillance de soi-même et des autres se transmettant des pères aux enfants; une critique sévère, de l'acuité, de la causticité, une application soutenue une pénétration puissante, des ancêtres ruraux aux mains calleuses, une société urbaine bien organisée, nulle crainte, nul respect, nulle intimidation, « un quant à soi », un « garde à vous », de la ferveur, du cran, de l'enthousiasme ; jetez là-dessus, la gravité des mœurs du XVIIe siècle, la grâce pimpante et affinée du XVIIIe — me trompai-je, il me semble que j'ai dit l'art des Le Nain et des La Tour?

GABRIEL HANOTAUX
de l'Académie française.



LA TOUR. — MADAME FAVART
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 78)



LA TOUR. — MADAME DE POMPADOUR

(Musée Lécuyer. — Pastel n° 74)



Photo Neurdein.

SAINT-QUENTIN. — LA COLLÉGIALE

LA VÉRITÉ SUR LES PASTELS DE LA TOUR

du Musée Lécuyer à Saint-Quentin

Et, d'abord, détruisons quelques légendes... Pendant longtemps on s'est demandé ce qu'étaient devenus les pastels de La Tour. Les Allemands les avaient-ils expédiés à Berlin? Avaient-ils saccagé le musée Lécuyer, qui est leur asile? Pourquoi, dans tous les cas, la *municipalité* de Saint-Quentin n'avait-elle pas évacué les précieux pastels, dès lors qu'on s'attendait à la ruée allemande?

Les mieux renseignés, en 1915, — et on retrouve la même histoire un peu partout, à partir de ce moment — racontaient que la *municipalité* — toujours elle — avait eu une inspiration sublime : les pastels, au nombre de quatre-vingt-neuf, avaient été divisés en plusieurs lots et répartis entre un certain nombre de notables habitants qui avaient accepté la responsabilité du précieux dépôt. On ajoutait que le concierge du musée Lécuyer, peintre distingué, avait remplacé par des copies de sa main les originaux, et, qu'évidemment, les Allemands s'étaient laissés prendre à cette supercherie.

Nous allons contrister les bonnes âmes imaginatives qui se plaisaient à ces récits d'une aimable simplicité. La vérité sera moins romanesque, mais elle aura un mérite : elle sera la vérité.

Premier point : la *municipalité* de Saint-Quentin n'a rien à voir avec les quatre-vingt-sept pastels de La Tour du musée Lécuyer. Elle est en dehors de tout ceci. Les quatre-vingt-sept La Tour ne lui appartiennent pas. Elle n'a pas à connaître de l'administration du musée Lécuyer, lequel ne relève que de l'École de dessin. Le testament du chevalier Jean-François De La Tour, frère de Maurice-Quentin, est formel : « Je donne et lègue à l'École gratuite de dessin, au bureau de charité des vieux pauvres infirmes, au bureau de charité des pauvres femmes en couches, trois fondations faites par Maurice Quentin De La Tour, mon frère, tous les tableaux ci-dessus désignés... »

La donation La Tour est donc administrée, non par la municipalité, mais par le Conseil de l'École de dessin placé sous la présidence effective du Sous-Préfet de Saint-Quentin.

Second point : jamais il ne fut question de transporter les pastels de La Tour dans des maisons particulières ni, à plus forte raison, de remplacer les originaux par des copies révélatrices du talent d'Anatole Camus, gardien-concierge du musée Lécuyer.

Le fidèle Anatole est devenu à force d'application, un *latourisant* autorisé, c'est certain, et la piété avec laquelle il veille depuis plus de trente années sur les chefs-d'œuvre

de La Tour lui ont assuré la gratitude générale. Mais les copies d'Anatole n'auraient pas longtemps fait tort aux originaux.

Alors que s'est-il donc passé ? Ce qui s'est passé, le voici.

* * *

Le 24 ou le 25 août, eut lieu, chez M. Victor Dumont, administrateur-secrétaire de l'École de dessin, un échange de vues sur les résolutions à prendre au sujet des pastels de La Tour du musée Lécuyer. Il y avait là M. Victor Dumont, M. Croizé, directeur de l'École; MM. Denisse et Hiolle, professeurs. La question de savoir si on évacuerait les pastels loin de Saint-Quentin se posa. Il n'y eut qu'une voix en faveur de cette solution, celle de M. Croizé. Des mesures de précaution s'imposaient pourtant : on décida de descendre les pastels à la cave... Je ne dis pas que c'était ce qu'il y avait de mieux à faire : je me borne à raconter. Ce travail fut exécuté avec soin par Anatole Camus, sous la direction de ces messieurs, le conservateur du musée Lécuyer, M. Théophile Eck, étant déjà trop souffrant pour pouvoir y donner ses soins : M. Eck est mort pendant l'évacuation de Saint-Quentin, en mars 1917.

Or, les événements se précipitaient. La retraite de Charleroi était commencée depuis le 25 août, le jour même où on descendait les La Tour à la cave. Les Allemands brûlent les étapes. Le communiqué, ce jour-là, a des sous-entendus tragiques. De Paris, on téléphone au Préfet de l'Aisne, M. Robert Leullier, pour lui demander de procéder au sauvetage des pastels de La Tour. M. Leullier se rend de Laon à Saint-Quentin, le 27 au soir. Le lendemain matin, 28 août, il confère avec M. Dumont et le corps enseignant. Dans l'après-midi, le Conseil de l'École se réunit et, déférant au vœu exprimé par le Préfet au nom de M. Raymond Poincaré, Président de la République, lequel est intervenu personnellement, décide que les pastels de La Tour seront immédiatement envoyés à Paris. Cette fois on est unanime. M. René Jourdain, membre du conseil, rédige le procès-verbal... Tout à coup, on entend un bruit insolite. Ce n'est pas le canon, auquel on aura à s'habituer. C'est quelque chose de bien différent, à quoi il faudra qu'on se fasse aussi. Mademoiselle Dumont entre en coup de vent : elle prévient que les Allemands sont là, et que le bruit qu'on entend, tout nouveau, c'est la fusillade et le tic-tac des mitrailleuses allemandes déjà en action dans les rues de la ville : elles s'exercent sur les soldats du 10[me] territorial, surpris par l'arrivée foudroyante de l'ennemi.



Photo Neurdein.

SAINT-QUENTIN. — L'HÔTEL-DE-VILLE

Le Conseil d'administration de l'École ne délibéra pas plus avant, ce 28 août 1914, — et les quatre-vingt-neuf pastels de La Tour restèrent dans les caves du musée Lécuyer.

Le communiqué du lendemain, 29 août 7 heures du matin, révélait froidement : « *La situation, de la Somme aux Vosges...* »

* * *

Les Allemands ne tardèrent pas à se rendre au musée Lécuyer. Ce furent d'abord des visiteurs plus ou moins princiers. Un délégué de la Kommandatur se présenta, puis un encore, puis d'autres. On les conduisit parmi les salles vides, puis dans les caves et ils approuvèrent le Conseil de l'École : eux-mêmes décidèrent que les pastels resteraient dans leur nouveau dépôt, par mesure de prudence.

Cela dura ainsi plusieurs mois ; les officiers allemands étaient admis à visiter les pastels, dans les caves, et, quand c'était nécessaire, le gardien-concierge Anatole Camus les présentait à la lumière, ou montait à l'étage supérieur tel portrait qu'on souhaitait regarder dans de meilleures conditions.



LA TOUR. — INCONNUE
(Musée Lécuyer. — Pastel nº 72)



LA TOUR. — INCONNUE
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 67)



LA TOUR. — MADAME ROUGEAU

(Musée Lécuyer. — Pastel n° 82)



LA TOUR. — INCONNUE
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 45)



LA TOUR. — MADEMOISELLE DANGEVILLE

(Musée Lecuyer. — Pastel nº 64)



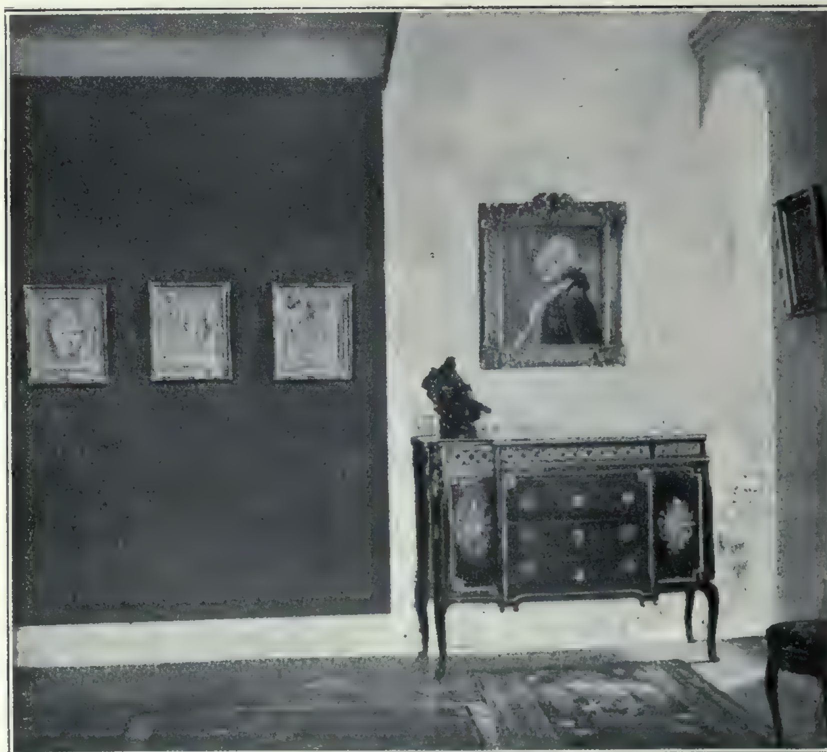
LA TOUR. — INCONNUE
(*Musée Lécuyer. — Pastel nº 62*)

Un jour vint pourtant, où la Kommandatur ordonna que les pastels fussent remis en place. Il n'y avait qu'à obéir. Anatole se chargea de la besogne. On constata que les pastels n'avaient heureusement pas souffert de leur séjour trop prolongé dans les caves. Les pastels réoccupèrent les trois salles du musée Lécuyer, pendant l'année 1915 et jusqu'à l'offensive de la Somme.



« AU PAUVRE DIABLE »
EXPOSITION ALLEMANDE D'ART A MAUBEUGE. — JUILLET 1917. — LES PASTELS DE LA TOUR DANS LE SALON BLANC
Bibliothèque du Musée de la Guerre. — Fondation de M. et Madame Henri Leblanc

Le Conseil d'administration se réunissait sous la présidence de M. Vittini, Sous-Préfet de Saint-Quentin. M. Vittini remplissait les devoirs de sa charge, sans une défaillance, depuis le début de la guerre. S'étant replié à l'arrière le 28 août lorsque les Allemands étaient aux portes de Saint-Quentin, et conformément aux instructions qu'il avait reçues, il avait appris qu'il était l'objet de certaines critiques. Il avait alors décidé, quoi qu'il dût advenir, de rentrer à Saint-Quentin. Il y arriva en même temps que les Allemands et il eut, tout de suite, à essuyer leur feu ; il reçut plusieurs blessures graves, dont l'une à la jambe : longtemps il boîta et ne put marcher qu'appuyé sur une canne. Jusqu'au mois de mars 1917, il resta à Saint-Quentin, prisonnier sur parole, mais autorisé à expédier les affaires de son ressort.



« AU PAUVRE DIABLE »
EXPOSITION ALLEMANDE D'ART A MAUBEUGE. — JUILLET 1917
LE SALON VERT AVEC LE PORTRAIT DE LA TOUR PAR PERRONNEAU
Bibliothèque du Musée de la Guerre. — Fondation de M. et Madame Henri Leblanc

Lorsque l'avance des Français et des Anglais parut à tous devoir s'effectuer, M. Vittini et M. Victor Dumont obtinrent du Conseil de l'École que les pastels de La Tour seraient de nouveau descendus à la cave, mais avec des précautions spéciales. Un délégué de la Kommandatur, le lieutenant baron von Hadeln, historien d'art, assistait aux délibérations, au cours desquelles on arrêta les détails du transfert : cette fois, les pastels seraient enfermés dans des caisses en bois doublées de fer qui les garantiraient contre des bombardements éventuels et imminents. Le lieutenant baron von Hadeln, doucereux et empressé approuvait... On allait se mettre au travail, lorsque le lieutenant baron von Hadeln déclara brusquement que, décidément, on jugeait qu'il y avait mieux à faire : par ordre du Général en chef, il venait prendre possession des quatre-vingt-sept pastels de La Tour pour les transporter à Maubeuge.

M. Vittini éleva d'énergiques protestations. Il écrivit pour préciser les choses, établissant les responsabilités présentes et celles à venir. Le lieutenant baron von Hadeln, toujours doucereux, écouta, discuta, et, en dernière analyse, déclara que l'emballage des œuvres commencerait immédiatement, à raison de quatre pastels par

caisse. Le Sous-Préfet de Saint-Quentin et le Conseil protestèrent encore et, quand il fut bien acquis qu'ils ne pouvaient plus rien, ils décidèrent de ne pas assister à l'emballage des pastels, — « la mise en bière », — affirmant nettement par là, qu'ils désapprouvaient l'exode peut-être néfaste des œuvres de La Tour et qu'il en laissaient la responsabilité au seul lieutenant baron von Hadeln.

L'emballage traîna en longueur. Pendant des semaines, les passants purent voir la cour du musée Lécuyer remplie de caisses et encombrée de paille. Enfin, le jour vint où les quatre-vingt-neuf pastels furent emportés — à douze kilomètres à l'heure, précisa von Hadeln, — par des camions automobiles à destination de Maubeuge. Depuis ils sont exposés place du Marché, dans les magasins *Au Pauvre Diable*, de cette ville, avec un certain nombre d'objets d'art provenant également des pays envahis. On y voit le portrait de La Tour, par Perronneau et son buste en terre cuite par Lemoyne.

Le musée Lécuyer resta vide de ses chefs-d'œuvre, tandis que, dans le voisinage, l'École de dessin fondée par La Tour était ouverte aux élèves: elle n'avait pas cessé de fonctionner et elle ne ferma ses portes que le 15 février 1917, lorsque la Kommandatur ordonna l'évacuation de Saint-Quentin par la population civile, Sous-Préfet et municipalité en tête.



LA TOUR. LE PASTELLISTE DE LOUIS XV
89 ILLUSTRATIONS DES ŒUVRES D'ART DE SAINT-QUENTIN
COUVERTURE DU LIVRE ÉDITÉ PAR LE CORPS DE RÉSERVE — BAPAUME
Bibliothèque du Musée de la Guerre. — Fondation de M. et Madame Henri Leblanc

* * *

Les Allemands voulurent-ils essayer de frapper l'imagination du monde artistique, en Allemagne et au dehors? Ils s'étaient mis en tête de révéler les richesses artistiques du Nord de la France, car il paraît que personne, eux exceptés, ne les connaissait. Un des leurs, H. Sieveking, avait fait à Bapaume une série de conférences sur l'*Union de l'Empire allemand*, sur Constantinople et sur la *Ville Allemande*, que la librairie R. Piper et Cie, de Munich, avait publiées, sans, d'ailleurs, que nul y prit garde. Herr doktor H. Ehrard avait consacré un volume, chez Karl Winter, éditeur à Heidelberg, aux *Petites Villes et Châteaux du Nord de la France*. Enfin, un livre illustré de trois cent onze gravures portait ce titre : *Entre Arras et Péronne*. L'éditeur Piper, de Munich, est le même qui avait publié avant la guerre des livres de Meier-Graefe — le fameux Meier-Graefe — sur Delacroix, Manet, Daumier, Corot, Renoir, Cézanne. Il avait jeté sur le marché un *Poussin*, par Walter Friedlander, avec cent-soixante-dix illustrations. Quelle aubaine pour cet éditeur, s'il pouvait publier les La Tour de Saint-Quentin ! Et quel honneur pour la Kultur !

Sans s'embarrasser de scrupules gênants, on en décida ainsi. Sous cette firme orgueilleuse : « *Editions et Librairie du Corps. — Bapaume* », l'association R. Piper et Cie, éditeurs à Munich, Hermann Erhard, le médecin-chef docteur Dietsche, Gustav Dreher, de Stuttgart, pour l'impression des gravures et Stäkle et Friedel, pour l'impression du texte, publiaient en 1917, en langue allemande : *La Tour, le peintre pastelliste de Louis XV*, avec les quatre-vingt-neuf pastels du musée Lécuyer en noir et en couleur.



LA TOUR. — INCONNUE
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 37)



LA TOUR. — MADEMOISELLE CAMARGO
(Musée Lécuyer. — Pastel nº 60)

Il se rencontra même un Français pour collaborer à cette publication. Nous citons exactement : « Les autres planches ont été mises en ordre par M. Raphael Bouquet, peintre de pastels et copiste de La Tour ». M. Raphaël Bouquet, photographe à Saint-Quentin, et copiste de La Tour, aura sans doute à cœur de s'expliquer sur sa collaboration avec le corps de réserve allemand de Bapaume.

Le dessin de la couverture, un encadrement violet, avec, au Centre une « interprétation » d'une « Inconnue » de La Tour, — le n° 62 du Catalogue — est dû à un artiste (?) du nom de Paul Renner : il n'y a rien de plus mauvais goût que cette gravure sur bois, par quoi s'annonce le recueil. Et les reproductions que nous donnons de l'original de La Tour et de la gravure allemande suffiraient à juger l'édition Wurtembourgeoise.

Le livre porte cette dédicace :

A SA MAJESTÉ

GUILLAUME II

ROI DE WURTEMBERG

Cette publication fut révélée en France par M. P.-P. Plan, dans le *Journal des Débats*, le 10 février 1917. La *Frankfurter Zeitung* du 22 février lui consacra tout un feuilleton.

Au surplus, voici le texte du prospectus que le *Journal des Débats* analysa et que la *Bibliographie de la France*, le 20 avril 1917, donna intégralement d'après le *Borsenblatt*, du 17 février :

Une des publications les plus saillantes de la guerre

PARU DANS LES PUBLICATIONS DU CORPS DE BAPAUME
et cédé à nous pour la vente :
'ART FRANÇAIS
Mis au jour par un corps de réserve de l'armée allemande
LA TOUR, LE PASTELLISTE DE LOUIS XV

89 planches, dont 10 en couleurs, d'après les pastels de Saint-Quentin. — Introduction du docteur H. Erhard, appartenant à ce corps. — Magnifique volume in-4°; relié, 15 Mk. — En se servant du bulletin de commande ci-joint : Mk. 9,50 comptant.

Une conquête pacifique réalisée sans violence en pays ennemi, voilà ce qu'un corps de réserve de l'armée allemande offre aux Allemands amateurs d'art : reproductions des portraits au pastel de La Tour, demeurés jusqu'à ce jour contre tout droit, quasi oubliés dans la ville natale de l'artiste : Saint-Quentin. Au travers de ces œuvres, nous sourit le génie léger et spirituel du rococo. Maréchaux et philosophes, princesses et danseuses, abbés et peintres, la fleur de la Société française défile, vivante, devant nous. Nous tirons ces œuvres précieuses de l'ombre d'une ville française de province. Nous nous contentons de les reproduire, car les lauriers des conquérants voleurs d'images ne nous tentent pas. Mais nous approprier intimement l'esprit de ce qui appartient aux vaincus, nous estimons que c'est là notre premier et notre plus beau privilège, c'est notre mission d'Allemands. La ferme confiance que nous avons dans le bon état de nos affaires, nous permet, même dans le fracas du canon, d'apprécier l'art de l'ennemi, sans prévention et sans haine mesquine et d'en jouir.

L'ouvrage sera bientôt une rareté.

Nous ne pouvons absolument accepter de fournir que les commandes qui nous parviendront immédiatement.

S. M. GUILLAUME II Roi de Wurtemberg
a accepté la dédicace.

Munich R. Piper und Co.

La *Bibliographie de la France* commentant l'acte du « corps de réserve de Bapaume » le qualifia avec sévérité :

Cette affirmation de la mission de l'Allemand, ce privilège qu'il s'arroge prétentieusement de s'approprier intimement l'esprit de ce qui appartient aux Français est bien caractéristique de cette race vaniteuse.

En réalité, il s'agit simplement d'un cambriolage commis au détriment de l'École de dessin et de l'Hospice de Saint-Quentin, propriétaires de la collection des œuvres de La Tour.

Il n'en reste pas moins que Piper et Cie, de Munich, mettent en circulation leur in-4° contenant quatre-vingt neuf planches reproduisant les pastels de La Tour au prix de 9 Mk. 50 au comptant, et qu'ils se proposent certainement d'en inonder le monde après la guerre.

Quelle est donc la situation de cette publication en ce qui concerne les pays autres que l'Allemagne ?

Il n'y a pas contrefaçon ; les œuvres de La Tour sont dans le domaine public depuis fort longtemps ; seul est incriminable le procédé employé pour se procurer les clichés. Il y a eu violation de domicile, et les administrateurs de l'École de dessin de Saint-Quentin ainsi que ceux de l'Hospice, légataires de La Tour, seront fondés à poursuivre : le gouvernement allemand responsable du Reservekorps et Herr Piper qui récèle le fruit de ces rapines.

Le cambriolage ayant eu lieu sur notre territoire, nos tribunaux sont qualifiés pour prononcer un jugement qui pourrait être rendu exécutoire dans les pays alliés et amis où la législation internationale le permet.

Quant à la prétention allemande d'une révélation, la *Bibliographie de la France* voulait bien écrire ceci :

Lorsque l'éditeur allemand se vante de tirer les œuvres de La Tour de l'ombre d'une ville française de province, il néglige sciemment de dire que ces collections ont été reproduites dans des publications de grand luxe par M. Lapauze, qui en fit une édition avec M. Bulloz et une autre avec MM. Manzi et Joyant.

Le rédacteur du prospectus allemand connaissait parfaitement mon livre, puisque l'ouvrage lui-même signale, en Appendice, ses diverses éditions :

« Alors que les dispendieuses reproductions éditées par « Henry Lapauze ne sont pas accessibles à tout le monde, « ce livre sera le bienvenu parmi tous les amoureux du « XVIIIe siècle.

« Le corps de réserve l'offre d'abord à tous les amis de « l'art de notre armée que La Tour a réjoui et rafraîchi dans « leur privation intellectuelle. »

Les principales publications consacrées à La Tour sont indiquées dans l'édition allemande, ce qui est en contradiction avec le prospectus du libraire : en réalité, il n'y avait rien à révéler, car les pastels de Saint-Quentin sont connus de tous les amateurs d'art dans le monde entier, par les travaux de mes prédécesseurs et par mes propres publications : si ces dernières sont parmi les moins dignes, pour le texte, — elles ont un avantage qui a toujours été apprécié, et par les Allemands eux-mêmes : elles reproduisent — et elles sont les seules — intégralement, la collection laissée par le chevalier François De La Tour : les quatre-vingt-sept pastels du maître y sont. Et si le malheur avait voulu que le désastre se produisît de leur perte, il n'en resterait, hélas ! pas d'autre témoignage direct que les reproductions au charbon, en phototypie et en photogravure, auxquelles J.-L. Bulloz, dont c'étaient les débuts, comme éditeur, il y



LA TOUR. — MADAME BOETE DE SAINT-LÉGER
(Musée Lécuyer. — Pastel nº 34)



LA TOUR. — MADAME MASSE

(Musée Lécuyer. — Pastel nº 49)

a vingt ans, puis, Manzi et Joyant apportèrent leurs soins actifs, vigilants et pieux.

* * *

Et, maintenant, voyons ce que vaut le livre allemand. Grâce à mes obligeants amis, M. et Madame Henri Leblanc, fondateurs de l'extraordinaire Musée de la Guerre de l'avenue Malakoff, et dûment autorisés par le Ministre de la Guerre, je possède l'un des deux exemplaires qui sont entrés en France, de la publication du corps de réserve de Bapaume. L'autre est au Musée même. J'en parle, on peut m'en croire, librement. L'ordonnance générale est celle de mes diverses éditions : Introduction, notices individuelles en regard de chaque reproduction, bibliographie, etc. Les Allemands n'ont pas innové : ils m'ont suivi. Rien qu'à l'énoncé du *Journal des Débats*, j'en étais sûr. Le texte allemand est un amalgame de tous les travaux antérieurs : ceux de M. Élie Fleury, à qui on doit le remarquable Catalogue de Saint-Quentin, ceux de Goncourt, de Desmaze, de Tourneux, et même les miens.

Il n'y a donc rien de particulier à signaler làdessus.

Mais sur les reproductions des quatre-vingt-neuf pastels, c'est une autre affaire. Jamais on n'assista à pareille trahison du génie français. Kultur et culture sont deux mots très différents, et on le voit bien.

Çà, La Tour? Allons donc!

Les préparations en trois tons (?) de La Tour par lui-même, le Père Emmanuel, Dupeuch, Madame de La Popelinière, Louis de Sylvestre : autant de têtes si indignement coloriées — j'en demande pardon à leurs mânes — qu'on dirait d'une assemblée d'ivrognes à la trogne brutalement rougie. En vérité, si c'est là un chef-d'œuvre de l'édition allemande, nous supplions les éditeurs français de nous éviter jamais pareil régal.



« AU PAUVRE DIABLE »
EXPOSITION ALLEMANDE D'ART A MAUBEUGE — JUILLET 1917
GRANDE GALERIE AVEC LES PASTELS DE LA TOUR ET SON BUSTE PAR LEMOYNE
Bibliothèque du Musée de la Guerre. — Fondation de M. et Madame Henri Leblanc

Si les illustrations en couleur sont odieuses, les illustrations en noir sont au-dessous du médiocre. Les pastels de La Tour, les préparations spécialement, valent, notamment, par les vifs accents de lumière où excellait Maurice-Quentin. Rappelez-vous le portrait de l'abbé Hubert, gourmet intellectuel qui s'attarde à la lecture, sans s'apercevoir que le suif de deux chandelles coule jusqu'à atteindre ses doigts. C'est la page la plus merveilleuse de Saint-Quentin, et l'un des portraits les plus éblouissants de La Tour. Tout est lumière là-dedans, et de quelle qualité est cette lumière !

Examinez ce qu'en ont révélé nos éditions françaises et comparez-les avec ce cliché terne, ni noir ni gris, mais sale tout court.

On pourrait faire la même remarque pour chacun des clichés. Restons-en là.

Les Allemands ont prétendu révéler au monde La Tour, et, d'abord à la France elle-même. La France n'avait pas attendu les docteurs du corps de réserve wurtembourgeois pour connaître et pour admirer les pastels de Saint-Quentin. Le pélerinage du musée Lécuyer a été fait par des milliers de Français. Le 20 mai 1910, j'avais l'honneur d'y conduire l'Université des *Annales ;* le secrétaire perpétuel de l'École de dessin, M. Victor Dumont, si dévoué au musée Lécuyer, y reçut, ce jour-là, avec bonne grâce, près de deux cents auditrices. Toutes nos éditions sont depuis longtemps épuisées, et lorsque la guerre éclata, nous préparions une édition qui allait mettre quatre-vingt-sept pastels à la disposition d'un public encore plus nombreux. Si les Allemands ont prétendu — ainsi qu'il semble — nous donner une leçon, elle s'est trompée d'adresse. En réalité, je crois, avec la Librairie française, dont la *Bibliographie de la France* est l'organe officiel, que l'éditeur de Munich et ses collaborateurs du corps de réserve wurtembourgeois se sont tout simplement livrés à un « cambriolage » en vue d'une affaire de librairie. Rien de plus ni rien de moins.

HENRY LAPAUZE.

Conservateur du Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

NOTA. — Les illustrations de l'Exposition Allemande d'Art à Maubeuge ont été faites d'après le journal « *Die Woche* », 7 juillet 1917. Bibliothèque du Musée de la Guerre. Fondation de M. et Madame Henri Leblanc.



RÉFLEXIONS SUR LA TOUR

Barbarus hic ego sum, quia non intelligor illis.



Ce vers d'Ovide exilé chez les Scythes, me hante depuis que je pense aux La Tour de Saint-Quentin. Lui aussi, le grand peintre, pourrait dire : « C'est moi qui suis ici le Barbare, puisque je ne suis pas compris d'eux. » Et pareillement pourraient tenir ce langage tous ses fiers, ou opulents, ou gracieux modèles, que l'Allemand garde en captivité provisoire, sans pouvoir exercer sur eux d'autres mauvais traitements que de les reproduire en dure et maladroite phototypie. Et la France tout entière était considérée par ses ennemis comme un pays barbare parce qu'ils n'ont jamais réussi à la comprendre, s'il ont réussi à l'espionner, à la torturer quand ils ne pouvaient pas la voler, et à la voler quand ils ne pouvaient pas la torturer.

Lorsque je faisais en Amérique l'année dernière des conférences sur l'art français, La Tour s'imposa comme une des figures dominatrices de notre École. Je signalais en lui un des plus grands maitres (dans toutes les écoles) de l'observation humaine ; d'autant plus pénétrant, plus fort, et plus expressif, qu'il ne paraît point l'être à un degré aussi extraordinaire qu'il l'est en réalité. Et un des passages qui semblèrent le plus frapper les auditeurs fut celui où je faisais défiler devant ces hommes de lettres, devant ces grands seigneurs, devant les fins minois de ces actrices, de ces chanteuses, de ces danseuses, de ces amoureuses tout simplement, tout l'assortiment des visages féroces, ou gonflés d'orgueil et de pédantisme, ou crispés de colère et rendus démoniaques par le souvenir des meurtres récents. Je concluais que la plus grande punition des geôliers de nos La Tour, c'était de ne pouvoir les comprendre. Les violer peut-être, les aimer non pas.

Il n'y a rien de commun, en effet, entre cet art et l'âme allemande. La fine essence du talent français est aussi incompatible avec le lourd et laborieux effort de la culture allemande que la spontanéité l'est avec le système. Le meilleur dessinateur allemand, Menzel, est un crayonneur fort maigre auprès de cet évocateur de tissu vivant, de bouches frémissantes, d'yeux étincelants ou caressants qu'est La Tour. Et même, me souciant peu des classifications scolatiques et des hiérarchies conventionnelles, je ne craindrais pas de dire que les dessins d'Holbein, si surprenants de précision et de patience, sont des œuvres mortes auprès des vivantes effigies de notre endiablé Picard. Nous avons eu trop et trop longtemps la maladie de nous rabaisser en exaltant les maîtres étrangers, et de ne pas placer à son rang, qui est parmi les tout premiers, l'originalité merveilleuse de l'art français. La raison vaut la peine d'être dite et redite. C'est que cette originalité supérieure est faite de simplicité, de clarté et de justesse, — c'est-à-dire des qualités les plus rares (les plus précieuses puisqu'elles sont de nature et ne s'acquièrent point) — alors que le commun des hommes et la masse des Allemands s'imaginent que l'originalité consiste dans le tourmenté, le véhément et le démesuré, qui se dit, je crois, en Germain, *Kolossal*.

Lorsque que nous reverrons nos portraits de La Tour, car nous les reverrons sans aucun doute, — les Allemands *n'oseraient*, quelle que soit leur audace, — nous les aimerons mieux, nous comprendrons mieux notre propre génie. L'exil, loin de les souiller, les aura encore rendu plus précieux, et l'on peut dire que leur fin et subtil pollen est plus inattaquable que le plus dur métal.

Ainsi un des services, que nous auront rendu nos épreuves, aura été de remettre l'âme française à sa vraie place et à la faire considérer selon sa vraie importance et portée dans la pensée du monde cultivé.

Aujourd'hui, certainement, Maurice Barrès ne consacrerait plus son talent de psychologue à chercher, sévèrement, dans l'art de La Tour les insuffisances qu'il y avait vues un peu de parti-pris. Tel Hippolyte Taine qui était parti pour l'Italie avec des idées arrêtées d'avance, tel, je le crains bien, Maurice Barrès avait fait son excursion à Saint-Quentin. Il écrivait alors ces lignes dont les contradictions sautent tout de suite aux yeux : « La Tour n'était pas doué pour saisir cette âme du monde qu'il entrevoyait. Ce merveilleux physionomiste prêtait à l'univers une figure insuffisante.... La Tour n'était pas de force à maîtriser les objets qu'il avait la passion d'observer. » *Un merveilleux physionomiste* demeure-t-il *insuffisant* quand il exprime précisément ce qu'il y a de caractéristique dans les physionomies ? De plus, comment Barrès ne voyait-il pas que c'était précisément parce qu'il entrevoyait et faisait entrevoir l'âme qu'il



LA TOUR. — MAURICE-QUENTIN DE LA TOUR
(Musée Lécuyer. — Pastel n° 68)

était grand. Il l'était, grand, précisément parce qu'en véritable artiste français il *n'appuyait pas*, parce qu'il s'arrêtait juste au point où la vie cesse et où le système commence. C'est cette grandeur non *apparente*, mais *inhérente*, qui, on ne saurait trop le répéter, fait de l'art français un art unique.

Enfin le jugement de Maurice Barrès est en contradiction avec celui même de La Tour, auquel je préfère me rapporter, quoi qu'il soit juge et partie ; mais quel juge, et quelle partie ! Notre critique trouve l'artiste incapable de *maîtriser* les objets qu'il avait la *passion d'observer*. Combien à ces termes contradictoires je préfère le cri de triomphe de La Tour lui-même ! « Ils croient que je ne fais que leur portrait, mais je descends jusqu'au fond d'eux-mêmes, à leur insu, et je les remporte tout entiers ! » Quand on est victorieux, on le sait toujours.

Je n'ai pas voulu dans cette petite discussion, chercher querelle à un écrivain éminent qui sait que je partage quelques-unes de ses vues en art ; mais j'ai aimé au contraire à trouver en elle le moyen de me mieux affirmer mes admirations sans restriction Je préfère à ces fines analyses qui vont perdant la grande ligne à force de vouloir chercher l'idée générale, le fanatisme du bon Camille Groult. Lui, jadis, le formidable amateur (qui soit dit en passant aurait été jadis pour La Tour un fameux modèle), quand il voulait se procurer une émotion infaillible, il prenait le train pour Saint-Quentin. A la gare il montait dans une voiture qu'il faisait aller au grand galop au Musée des La Tour. Il y passait une heure à pousser des rugissements solitaires. Puis il se replongeait dans le fiacre et sanglotait de fureur jalouse à l'idée que ces pastels-là n'étaient pas à lui.

Voila comment s'exprime un cœur vraiment épris. Pauvre Camille Groult ! Je crois que s'il avait vécu encore au moment de la foudroyante avance allemande qui ne permit pas de sauver les La Tour, il serait mort de saisissement et de douleur de les voir ainsi captifs, puis emmenés en captivité, plus loin, toujours plus loin !

Hélas ! je voulais tenter ici quelques réflexions sur l'art de La Tour, et rien qu'à le dégager des malentendus et des insuffisantes admirations, j'ai déjà fort escompté la place qui m'est mesurée. Je souhaiterais du moins pouvoir vous donner quelques indications si vous voulez vous-mêmes approfondir le sujet et vous faire une opinion documentée sur l'admirable portraitiste.

Il est à la peinture ce que Houdon est à la sculpture. Creusez ce parallèle, vous y trouverez un plaisir et un profit extrême. A la condition, bien entendu, de vous rappeler que la peinture est un art de légèreté, et la statuaire un art de force, mais que dans le domaine de l'expression, toutes deux s'équivalent entre les mains d'un artiste de génie.

Quant aux éléments de pénétration dans l'œuvre, dans le caractère, dans la vie même de La Tour, vous les trouverez surtout dans les ouvrages qui suivent. Tout d'abord, naturellement, dans *l'Art au* XVIIIe *siècle*, des Goncourt. Cela est encore à lire, à méditer et à savourer, malgré quelque affectation qui tient au raffinement même. Puis quoique trop bonhomme au contraire, et pas assez raffiné, l'écrit de Champfleury dans la collection des *Artistes célèbres*. Champfleury avait eu l'idée délicate de faire analyser par une femme d'esprit quelques-unes des physionomies féminines, et souvent cette « diseuse de bonne aventure » touva des termes fort heureux. On peut vous recommander également un *La Tour* de M. Maurice Tourneux. Au point de vue iconographique rien de mieux que le grand recueil phototypique édité par Bulloz et commenté par Henry Lapauze ; et surtout que le *La Tour et son œuvre au Musée de Saint-Quentin* par mon même confrère et ami publié avec autant de luxe que de goût par Manzi et Joyant en 1904. Et, pour finir avec cette partie de mes réflexions auxquelles il sera du moins impossible de refuser l'utilité, je souhaiterais que vous puissiez dénicher le petit *Catalogue raisonné de la collection M. Q. De La Tour*, où M. Elie Fleury, du *Journal de Saint-Quentin*, éditeur de cette plaquette, avait accumulé les renseignements historiques, les références, les rapprochements les plus divers et les plus intéressants. Heureux serez-vous si vous réussissez à mettre la main sur ce petit guide sans doute introuvable à l'heure présente.

Et maintenant comment entreprendre sans ridicule de commenter les plus séducteurs des portraits dont un si beau choix vous est soumis ici, d'après le livre de Henry Lapauze, en commémoration du martyre de Saint-Quentin, et de l'humiliation infligée à cette collection de joyaux ? Il faudrait plus d'une page, pour apporter, après Goncourt, Champfleury et même Barrès (ce qui serait d'une rare présomption) une impression personnelle sur chacune de ces toujours vivantes charmeresses.

Ne sentons-nous pas tout ce qu'on pourrait dire de *Mademoiselle Fel*, même si l'on ne savait pas le rôle délicat et noble qu'elle a joué dans la vie de La Tour, prolongeant la grâce féminine et les reflets de soleil couchant de l'amour jusque sur les derniers jours de l'octogénaire ? Cette tendresse romanesque se lit sur les traits impérissablement caressés de la belle chanteuse.

Puis voilà *Madame Boëte de Saint-Léger* avec la belle assurance de son charnel sourire. Et voici *Puvigny*, l'étrange et captivante danseuse ; et *Camargo* que l'on s'attendrait à trouver moins garçonnière et avec un ris moins satisfait ; et *Madame Favart* (ici Barrès l'a analysée singulièrement juste) et son type fortement accusé de femme de théâtre. *Dangeville* que malgré la douceur dont parlent les contemporains l'on croirait entendre conter une histoire salée. *Madame Rougeau* type de Picarde si accentué qu'il semble à notre oreille qu'elle va prononcer des *ô* pour des *a*. De *Pompadour*, il serait oiseux de parler. Mais le groupe exquis des *Inconnues !* Que de romans on ferait passer par leurs traits ! Le « n° 37 » — puisqu'on ne peut les désigner autrement — avec ses grands yeux noirs et son sourire aigu. Le 45, à la malice ambigüe, aux yeux caressants, illuminant le visage osseux. 56, si tendre ! 62, espiègle colombine au sourire presque trop spirituel, sachant qu'elle a de l'esprit; 66, autre gamine de Paris. Et, pour abréger, le 72, à l'indicible tristesse dissimulée sous la grâce ; fut-il jamais héroïne plus mélancolique, même en songeant à Manon Lescaut et à Clarisse Harlove ?

Comme je regrette de n'avoir pas dit le centième de tout ce que j'ai sur le cœur au sujet de La Tour et de ses modèles. Heureusement tant d'autres l'ont bien dit. Mais on croit toujours apporter des vues neuves sur les choses toujours neuves.

J'aurais surtout voulu vous prouver que malgré les légendes ou les inintelligences, La Tour ne fut pas fou dans ses dernières années. Mais, cherchez, méditez, et vous comprendrez.

ARSÈNE ALEXANDRE.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 164 LES ARTS 1918



Photo Goupil.

ÉCOLE OMBRIENNE. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTRE SAINT SÉBASTIEN ET SAINT ROCH.



Photo Goupil.

FRAGONARD. — VILLA ITALIENNE. — (Sépia)

COLLECTION FRANÇOIS FLAMENG



UNE réputation bien établie de portraitiste, a conduit M. François Flameng dans toutes les capitales de l'Europe. Il pourra, lorsqu'il lui conviendra, écrire sur son séjour à la cour de Russie des pages savoureuses. Ailleurs, le vieux Menzel, lui a, entre deux chopes, dit au sujet des portraits de jolies femmes, un mot profond. A Londres, il fut l'hôte des plus grands et leurs intérieurs lui révélèrent des trésors d'art généralement inaccessibles. Aussi, a-t-il été pris du noble désir de conquérir telles et telles pièces parentes des belles choses qu'il avait admirées. Une partie des gains de l'artiste célèbre ont servi à sélectionner des œuvres de haut mérite. Pour fixer leur importance, on ne rappellera que ceci : les organisateurs des grandes rétrospectives de ces dernières années ont dû, chaque fois, frapper à la porte de M. Flameng.

Entre tant d'autres, d'intentions ou de buts si divers, les collections constituées par des artistes, méritent une attention particulière. Si elles n'ont pas toujours la pièce à la mode, elles ont la qualité et le morceau significatif. Le choix en est dicté par la valeur technique, des caractères de beauté que ne discernent qu'à la longue les simples dilettantes. Et puis, leurs curiosités s'étendent parfois à des séries qui déconcertent l'entendement limité de la masse : Nattier, peintre des grâces, demande le secret des suaves tonalités, des délicates carnations, à la collection de coquillages qu'il avait formée.

Le premier qui eut l'idée de réunir des dessins, ces fragiles feuilles de papier sur lesquelles sont jetés une indication de mouvement, le prime jet d'une composition que la réflexion modifiera, fut Vasari, un peintre. Rubens, non content des prestigieuses copies qu'il avait rapportées d'Italie, s'était entouré d'œuvres originales de Titien, de Tintoret, de Véronèse. Et Rembrandt dont la curiosité était inlassable, que n'avait-il pas choyé ! Les japonisants savent quels beaux laques possédait Le Nôtre. Quant à Boucher, il chérit plus inventif que lui : c'est par centaines que se dénombrent ses dessins de Tiepolo. En Angleterre, Reynolds forme la plus colossale collection de dessins qui se soit encore rencontrée : la preuve en est dans la fréquence de son timbre sur les pièces conservées dans les cabinets d'amateurs. Depuis, Léon Bonnat a acquis de si belles œuvres de maître et en si grand nombre, que ses richesses libéralement offertes à la ville de Bayonne, prennent figure de musée, d'un musée dont la constitution par la volonté d'un seul homme semblait maintenant impossible. Plus récente et



Photo Goupil.

SIR THOMAS LAWRENCE. — MRS BELLINGTON.

assurément moins considérable, la collection de M. François Flameng est pourtant de celles qui ne sauraient trouver leur équivalent du jour au lendemain, quelque grands que soient les sacrifices consentis pour une telle réalisation. Ces crayons de l'école de Clouet, ces dessins de Rembrandt, ces peintures de Chardin, de Lawrence, de Guardi qui en sont l'orgueil, représentent un effort tenace et un goût sûr. Et puis, il y a le cadre constitué par un local dont le décor, toujours approprié, met en valeur des pièces groupées selon leurs affinités dans une atmosphère sympathique, — ainsi qu'en témoignent les vues générales jointes à cet article.

Prenons comme exemple l'important primitif italien, *la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Sébastien et saint Roch*, qui est placé dans le grand hall, au-dessus de la cheminée. Ne semble-t-il pas qu'il soit partie intégrante de l'immeuble, tant il se lie au cadre qui l'entoure ? C'est d'ailleurs, de toutes les œuvres groupées ici, la première entrée, car elle décorait autrefois l'atelier du graveur Léopold Flameng qui l'avait acquise alors que les lois italiennes n'interdisaient pas encore la sortie de morceaux de pareille qualité.

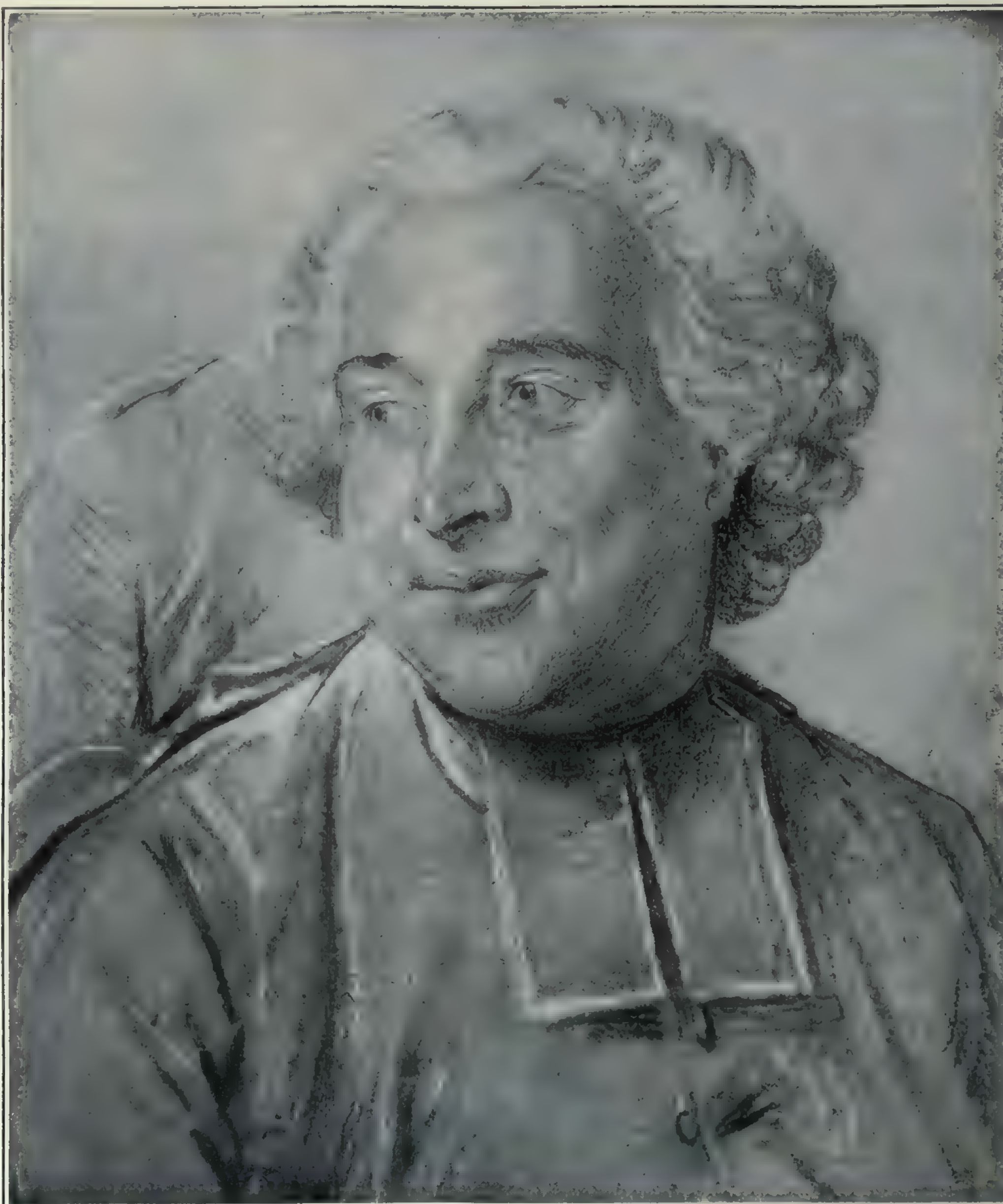


Photo Goupil.

QUENTIN DE LA TOUR. — L'ABBÉ POMMYER
(préparation aux deux crayons)

En effet, sans parler de ses dimensions, cette peinture est pleine d'intérêt, les figures sont d'un charme infini. Et quelle richesse dans la présentation! Le manteau bleu, brodé d'or, qui cache la robe rouge de la Vierge au si doux visage, est d'un magnifique travail; si saint Sébastien est nu, somptueux est le foulard noué au bas de son beau torse. Saint Roch révèle avec un mélange d'élégance et de naturalisme, la tenue des nobles pèlerins d'autrefois : manteau gris sur tunique verte, chausses rouges, escarcelle à la ceinture. Et, par là-dessus, l'heureuse composition, la pureté du dessin, la beauté des types. De qui est cette œuvre qui a tous les caractères de l'école ombrienne? On ne sait, quoique ses particularités, le teint olivâtre de la Vierge, le maniérisme de l'Enfant, l'oiseau qu'il tient, l'humble dimension du donateur, enfin la présence sur un listel d'une inscription malheureusement effacée dans ses parties essentielles, puissent orienter les recherches. Dans ce même hall, sur la gauche, au-delà de certain *Joueur de flûte* qui est un crâne morceau de peinture, doré, brillant, digne du pinceau de Tintoret dont il a la fougue et, sous l'apparente élégance, la maîtrise un peu âpre, c'est une suite de plusieurs pièces peintes ou dessinées groupant les noms de Raphaël, Holbein, Cranach, Clouet, Corneille de Lyon. Sur la droite, au-dessous de Tiepolo, Chardin triomphe. Puis l'école anglaise apparaît et, après elle Tiepolo encore et Guardi. En d'autres cabinets ou salons, ce seront les dessinateurs italiens, français du XVIIIe siècle, hollandais au milieu desquels resplendit Rembrandt avec de nombreux dessins.

La statuaire française primitive du XIIIe au XVIe siècle, a aussi sa place dans ce rendez-vous d'art : d'adorables Vierges, des saints et des saintes, de simples femmes au vieux type français, — bois, pierre ou albâtre, — se détachent doucement éclairées par une lumière qui tombe de haut dans le silence d'appartements intérieurs et se perd sur un fond de tapisseries et d'anciennes soies, parmi des bahuts gothiques ou renaissants et des coffres dont brillent les clous gardiens des vieux cuirs qui se gonflent.



Photo Goupil.

HOUDON. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LA DUCHESSE DE LUYNES
(plâtre patiné)

Passons cette statuaire en revue. L'Ile-de-France du XIIIe siècle est représentée par une œuvre d'une rare beauté, une *Vierge* de pierre, intacte, sauf les avant-bras et les extrémités inférieures. Elle se présente doucement hanchée sur la droite, hiératique et souple tout à la fois : « l'harmonie, dans les corps vivants, résulte du contre-balancement des masses qui se déplacent ». Cette pensée de



Photo Goupil.
ILE DE FRANCE. — VIERGE. — XIIIe SIÈCLE
(pierre)



Photo Goupil.
ÉCOLE BOURGUIGNONNE. — SAINT JEAN. — XIVe SIÈCLE
(pierre)

Rodin semble avoir été formulée à l'intention de cette noble Vierge en laquelle tout est harmonie, calme, beauté. Par exemple, comme la régularité de ses traits souriants s'accorde bien avec les plis si simples, si rythmés du voile qui la vêt. C'est encore au XIIIe siècle et vraisemblablement à l'Ile-de-France que doit être donné le *Saint Jean* en pierre jadis polychromée, qui présente avec une si grave simplicité le



Photo Goupil.

VAN DYCK (attribué à) — JOUEUR DE FLUTE

symbole de l'agneau mystique. Quel caractère, quelle personnalité dans cette figure dont les traits s'apparentent à ceux du bon sculpteur Jean Dampt. Et, si l'on rapproche de cette statue l'autre *Saint Jean*, celui de l'école bourguignonne du XIVe siècle, exécuté pourtant sous l'influence de Claus Sluter, combien le premier est plus prenant quoique ou parce que moins soigné dans le détail.

Puis, à l'honneur du XIIIe siècle toujours, c'est le sourire de la belle petite *Vierge* de l'école champenoise, de maternité si douce et si tendre, qui contemple avec une fierté heureuse le cher Jésus que son bras gauche supporte. Et voici, dans un fragment de *Piéta*, le réalisme du XVe siècle qui s'affirme : que de douloureux naturel dans la pose penchée de cette admirable figure de femme affalée sur un banc de pierre,



Photo Goupil.

FRAGMENT DE PIÉTA — FIN DU VXe SIÈCLE (pierre)



Photo Goupil.

ÉCOLE BOURGUIGNONNE. — VIERGE ET ENFANT FIN DU XIVe SIECLE (albâtre)

les paupières closes par la douleur. Autre merveille, une petite sainte taillée dans le bois et jadis polychromée, œuvre de l'école française du Nord du commencement du XVIe siècle, présente dans un geste adorable de jeunesse et de grâce, un livre ouvert. Elle est du même temps, mais appartient aux écoles du Berry, cette jeune femme couverte d'un manteau richement décoré d'une broderie comportant une inscription et dont les mains sont croisées sur la poitrine. L'attitude est humble, dolente, la tête poupine est sans grâce. C'est que



Photo Goupil

ILE DE FRANCE. — SAINT JEAN — XIIIe SIÈCLE (pierre)

cette statuette évoque une fin de race et une grande douleur morale. Elle représente, en effet, *Jeanne de France*, cette fille de Louis XI qui, mariée au duc d'Orléans, fut contrainte de divorcer lors de l'accession au trône de son époux, devenu roi de France sous le nom de Louis XII. Elle se retira alors à Bourges où elle fonda l'ordre de l'*Annonciade* et ses œuvres la firent béatifier par Benoit XIV. La présente statuette en pierre naguère polychromée, proviendrait de l'ancienne collégiale de Bourges. Elle est donc par ses particularités d'origine, infiniment précieuse.

Mais, pour beaux que soient ces échantillons de la pri-



Photo Goupil

JEANNE DE FRANCE. — COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE
(pierre)



Photo Goupil.

ÉCOLE CHAMPENOISE. — VIERGE ET ENFANT
FIN XIVe SIÈCLE. — (pierre)

mitive statuaire française et quelque fierté que tire d'eux leur possesseur, l'effort du collectionneur s'est porté ailleurs : sur les peintures, dessins et bustes qui donnent au rendez-vous d'art qu'il a constitué sa particulière physionomie.

(A suivre.)

CHARLES SAUNIER.



Photo Goupil

PERRONNEAU. — DAME INCONNUE

(Pastel)



REMBRANDT. — AGRANDISSEMENT DE LA PARTIE DROITE DE LA « PIÈCE AUX CENT FLORINS »

LES EAUX-FORTES DE REMBRANDT

M. A.-C. Coppier publie un beau livre sur « *Les eaux-fortes de Rembrandt* » hymne enthousiaste consacré à un maître universellement admiré, ouvrage neuf plein de faits inédits et de précisions inattendues. Du nouveau sur Rembrandt ! Après tant de doctes ou de brillantes études ! C'est que les historiens de Rembrandt se sont plus attachés, d'ordinaire, a le célébrer qu'à le faire vraiment connaître; et aucun d'eux n'avait réuni, jusqu'ici, l'ensemble rare de connaissances et d'aptitudes qui caractérisent M. Coppier.



REMBRANDT. — LA MÈRE DE REMBRANDT 1628 (B. 352)

Graveur, M. Coppier a interprété Léonard de Vinci, Franz Hals, Rembrandt lui-même, en s'efforçant de pénétrer leur pensée intime et l'essence de leur génie. Technicien consommé, il a acquis, dans la gravure en couleurs à plusieurs planches, une maîtrise que trop peu d'artistes lui disputent. Peintre, aquarelliste, graveur, médailleur même, il a exprimé souvent ses propres conceptions et fait preuve d'imagination originale.

Joignez à cela un esprit extraordinairement curieux, rompu aux recherches scientifiques, aux méthodes précises, capable de fouiller les archives, d'établir scrupuleusement les rapports chronologiques, doué d'une subtilité déductive telle que je l'appellerais volontiers le Sherlock Holmès de l'histoire de l'art. Ajoutez qu'il apporte la plus grande largeur de vues, relie l'art à la vie générale, au mouvement politique, économique, littéraire et religieux et s'attache, en même temps, aux détails les plus ténus et aux nuances les moins perceptibles de la technique.

Par cette envergure, par ces goûts de précision, il a également servi Rembrandt. Il a su, le premier, démêler les raisons de la catastrophe qui vint, en 1656, briser le cours d'une existence jusque-là brillante, lorsqu'une cabale atteignit, en Rembrandt, cartésien et memnonite, un frondeur politique, un dissident philosophe et religieux. Il vient, aujourd'hui, par une analyse pénétrante et patiente, renouveler notre connaissance des eaux fortes du maître des maîtres.

Il le fait parce qu'il a interrogé, avec les gravures mêmes, les cuivres originaux dont un très grand nombre nous ont été conservés, qu'il se sert de la loupe, des agrandissements photographiques, qu'il sait discerner la part de l'eau forte, du burin, de la pointe sèche, le travail du brunissoir, les tâtonnements, les repentirs, qu'il a dégagé, ces habitudes de main, ces *graphismes* qui sont la signature inconsciente d'un graveur. L'objet de M. Coppier est double : éliminer, parmi l'œuvre traditionnellement attribué à Rembrandt, ce qui y a



REMBRANDT. — JAN SIX. — (1647) (B. 258)



REMBRANDT. — JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS — 1654 (B. 64)

été introduit par erreur ou par spéculation, scruter la technique des pièces incontestables.

Les lecteurs des *Arts* ont eu la primeur de ses conclusions sur les eaux-fortes de la jeunesse de Rembrandt. Ils savent que plus d'une pièce attribuée à Rembrandt appartient à Lievens, qu'une page célèbre est signée en toutes lettres par Gérard Dou, qu'il y a eu, entre Lievens et Rembrandt, non pas les rapports de maître à disciple, mais une collaboration au cours de laquelle ce fut Rembrandt, souvent, qui eut à apprendre de son camarade. Découverte importante : à ses débuts, Rembrandt avait, avec quelques-uns de ses contemporains des affinités telles qu'on a pu le confondre avec certains d'entre eux. Ainsi s'écroule la conception romantique, répétée encore par Fromentin qui faisait de Rembrandt un artiste mystérieux isolé dans son pays et dans son temps, magicien dont l'inspiration solitaire ne dépendait pas de son milieu.

Pour les pièces ultérieures, M. Coppier avait été précédé, dans son effort d'expurgation, par l'illustre graveur anglais Seymour Haden. M. Coppier a peu de tendresse pour son devancier; il lui reproche la témérité de ses verdicts, des erreurs positives. Il est vrai, Seymour Haden manquait de méthode, mais, le plus souvent, il a vu juste et M. Coppier confirme la plupart de ses divinations qu'il étaie d'arguments solides. Il est toute une classe de grandes estampes laborieuses, froides, médiocres que Seymour Haden avait contestées : *le Christ devant Pilate*, *la Descente de croix*, *le Bon Samaritain;* M. Coppier les écarte définitivement. Par contre, M. Coppier rétablit *la Grande résurrection de Lazare* que Seymour Haden avait suspectée et plus d'un amateur se félicitera de cette restitution. M. Coppier revendique aussi pour Rembrandt *le Peseur d'or*, que l'on se consolait de voir évincé et qu'il défend, du reste, en plaidant coupable.

J'aurais grande envie de suivre, une à une, les démonstrations de M. Coppier. Elles ne me paraissent pas toutes également solides. Parfois, au lieu de reposer sur des arguments techniques, elles empruntent au sentiment, ce qui ouvre la porte à la contradiction. Je ne puis regarder la *Faiseuse de Koucks* comme indigne de Rembrandt et défendrais plus d'un griffonnage que M. Coppier condamne volontiers parce qu'il ne les aime pas.



REMBRANDT. — AGRANDISSEMENT D'APRÈS UN FRAGMENT DU CUIVRE ORIGINAL (B. 64)



REMBRANDT. — AGRANDISSEMENT DE LA PARTIE CENTRALE DE "LA PRÉDICATION DE JÉSUS" DITE LA "PIÈCE AUX CENT FLORINS". — (1649-1650)

Le morceau capital de cet ouvrage si riche est une analyse des « cent florins ». Jamais, sans doute, on n'avait regardé cette page sublime avec une attention si intense; jamais, certes, on ne l'avait fait avec autant de pénétration. Ce que M. Coppier, armé de la loupe et aidé par des agrandissements, a vu, ce qu'il sait nous faire voir, est vraiment prodigieux. Si l'on vous assure que, sur l'eau-forte même, on suit les premiers tâtonnements de la pensée de Rembrandt, qu'il avait d'abord pensé à faire un Christ guérissant, qu'il a dessiné la piscine probatique avec l'apparition de l'ange guérisseur et qu'un buste d'empereur romain décorait la scène; qu'arrivé à sa conception définitive, il a déplacé, effacé des groupes entiers, introduit, après coup, des personnages, qu'il a, pour le Christ même, longtemps hésité, redessiné les mains à plusieurs reprises, qu'il a eu pour la figure du Fils de l'Homme les mêmes scrupules, les mêmes retours qui tourmentèrent Léonard de Vinci quand il cherchait, dans la Cène, a réaliser la face du Sauveur, si l'on vous dit tout cela et si l'on ajoute ensuite que ce ne sont pas là hypothèses, mais que tout cet enfantement est écrit sur la page que vous aimez et que vous vous imaginiez connaître, vous croirez à quelque gageure. Prenez une loupe, étudiez les agrandissements reproduits dans l'ouvrage — qui, soit dit en passant, est admirablement illustré, — suivez la démonstration de M. Coppier et vous serez convaincu et émerveillé. Suivez jusqu'au bout cet incomparable guide, pénétrez avec lui les merveilles de l'exécution technique, la plus variée, la plus riche, la plus délicate, la plus audacieuse et la plus paradoxale, aussi, qui ait jamais existé. Les minutes que vous consacrerez à cet examen n'enrichiront pas seulement votre intelligence de Rembrandt; elles ajouteront à votre compréhension de la gravure en général et à votre sensibilité.



REMBRANDT. — LA FEMME A LA FLÈCHE (1661)
COLLECTION P. MATHEY (B. 202)

Souvent, en analysant Rembrandt, M. Coppier pense aux artistes nos contemporains. Il leur reproche un goût immodéré pour l'improvisation, un mépris pour le beau métier et même de l'ignorance. Il montre à ceux que leur fantaisie entraîne vers l'eau-forte, que la gravure n'est pas qu'un dessin sur cuivre, qu'elle a ses lois, ses effets et qu'il est imprudent de l'aborder sans en avoir pesé les ressources. Il a raison de s'armer de Rembrandt pour prêcher la conscience, le souci technique, les longues pensées. Mais il est arrivé à Rembrandt aussi d'improviser et, s'il a, mieux que quiconque, possédé la totalité de la technique, il en a usé avec elle, avec une souveraine indépendance. Jamais artiste n'a moins été asservi aux procédés, jamais maître n'a plus complètement subordonné les moyens à l'objet essentiel qui est l'expression de la pensée. La pièce aux cent florins, M. Coppier en a apporté la preuve certaine, a été l'objet de méditations raffinées; son exécution est en dehors de toute orthodoxie, pleine d'impérieuses négligences. Rembrandt est la nourriture des forts, il leur enseigne la conscience et la liberté.

LÉON ROSENTHAL.

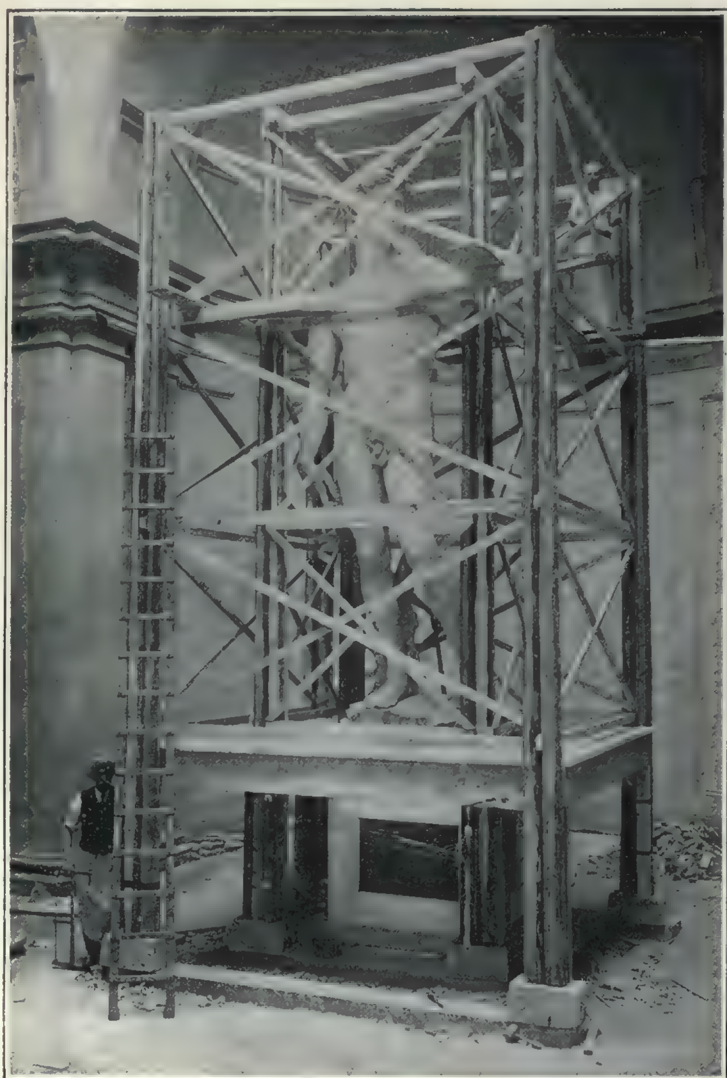


FLORENCE. — ASPECT ACTUEL DE LA LOGGIA DEI LANZI

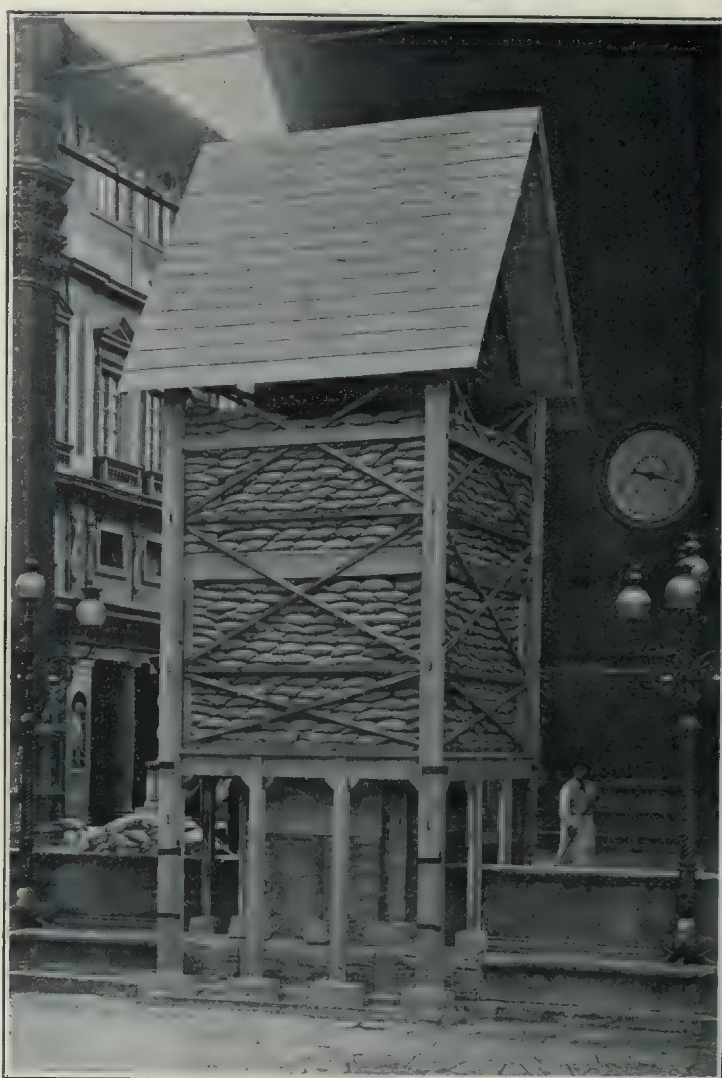
FLORENCE EN TENUE DE GUERRE

Parlant de la façon dont les Allemands ont entendu la guerre, M. Corrado Ricci, Directeur des Beaux-Arts d'Italie, cite avec fierté l'ordre adressé, le 19 septembre 1870, par le général Raphaël Cadorna à Nino Bixio : « Ne faites pas feu sur la cité Léonine ; vous pouvez tirer sur le reste de l'enceinte, *mais à la condition absolue de sauver les monuments.* » Or, dès le 24 mai 1915, les Italiens constataient par eux-mêmes que de semblables préoccupations étaient étrangères à l'esprit des destructeurs des églises françaises et belges ; ils voyaient les avions autrichiens bombarder impitoyablement la cathédrale d'Ancône, isolée sur son promontoire. Depuis lors, les attentats de ce genre se sont multipliés en terre italienne, Venise en a supporté les tristes conséquences ; un de ceux qui ont été chargés de veiller à la sécurité de ses monuments, Gino Fogolari, a pu écrire que les incursions d'aéroplanes ennemis « ont révélé l'infernal projet, froidement médité et exécuté, de détruire ce que la ville, consacrée par l'amour du Monde, contient de plus beau. Celui qui étudie sur le plan de Venise les endroits où les bombes sont tombées, peut affirmer en conscience que nos plus merveilleux monuments ont été choisis comme cible par nos ennemis. »

Aussi de grandes précautions ont-elles été prises par les services des Beaux-Arts pour protéger contre ce continuel danger les œuvres les plus précieuses d'architecture et de sculpture d'Italie. On a beaucoup parlé de ce qui a été fait à Venise, à Padoue, et dans les villes situées le long de l'Adriatique. Il fallut souvent beaucoup d'énergie et de



FLORENCE. — ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
LES PREMIERS TRAVAUX POUR LA PROTECTION DU DAVID DE MICHEL-ANGE



FLORENCE. — LOGGIA DEI LANZI
" LE PERSÉE " DE CELLINI

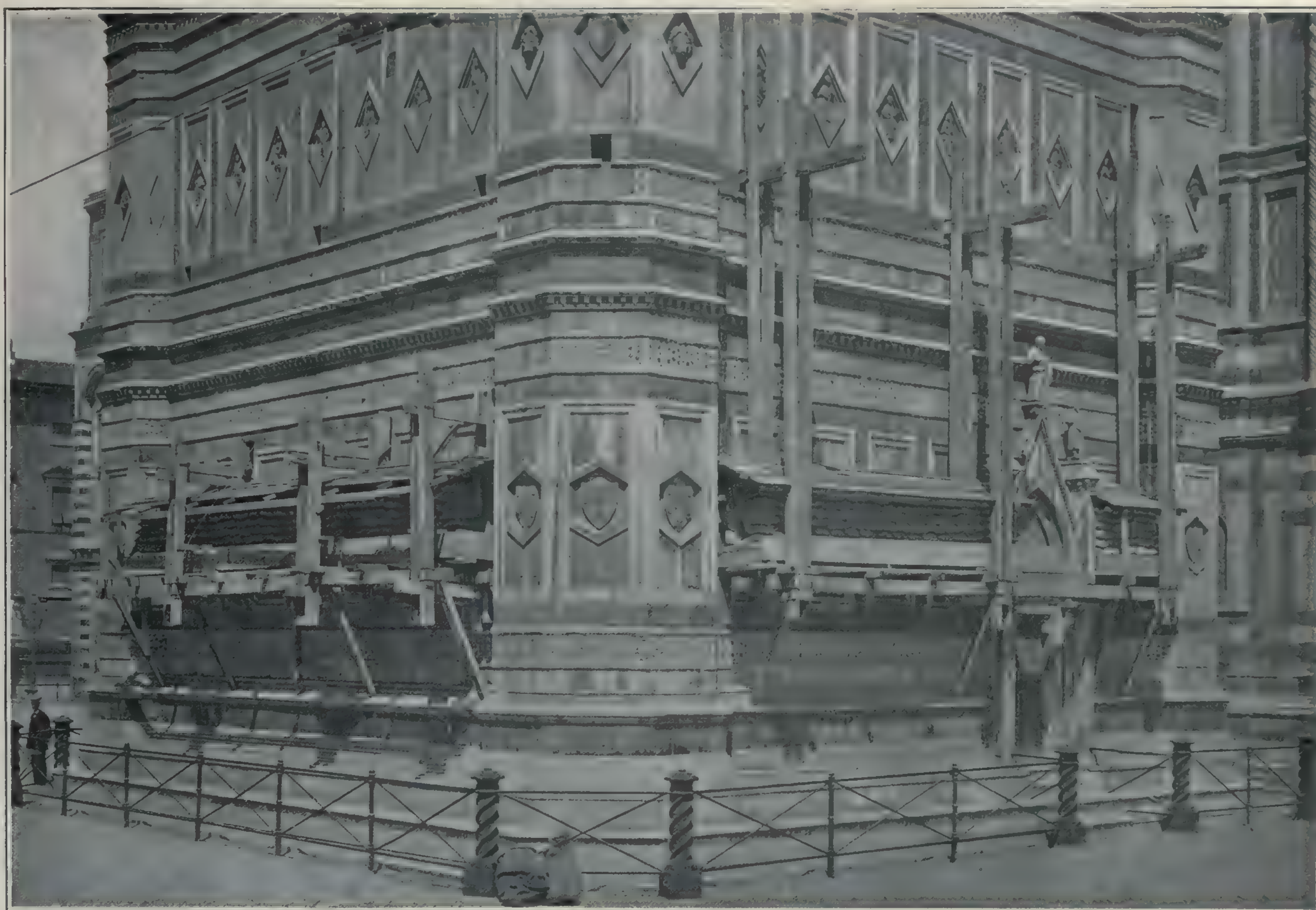
persévérance chez ceux qui avaient assumé cette tâche ; leur bonne volonté rencontra les obstacles les plus imprévus ; M. Corrado Ricci ne dut-il pas lutter contre les inconcevables prétentions de maires ou de députés, qui, sous prétexte de défendre le patrimoine artistique de leur pays, venaient s'opposer au transport en lieu sûr, d'œuvres d'art de grand prix ? Combien de démarches M. Ugo Ojetti fut-il obligé de faire auprès du « Comando Supremo » avant d'obtenir les autorisations qui lui permirent d'organiser sérieusement la protection des monuments et des œuvres d'art dans la province de Vénétie ! Depuis longtemps, il a cause gagnée et beaucoup de villes de l'Intérieur ont revêtu leur « tenue de guerre ». « L'Italie, dit M. Tridenti (1), a fait comme une grande dame qui est sur le point de partir pour un aventureux voyage. Elle a enlevé ses bijoux, et les a placés chacun dans un écrin simple d'apparence, mais bien rembourré au-dedans ».

La dernière ville à s'être ainsi défendue contre les incursions aériennes a été Florence. Il a semblé longtemps difficile que les aéroplanes puissent venir jusqu'en Toscane. Depuis qu'on les a vu survoler Spezia, on a jugé prudent de prendre toutes les précautions, et on a enveloppé les principales œuvres d'art florentines des caractéristiques sacs de sable protégés par

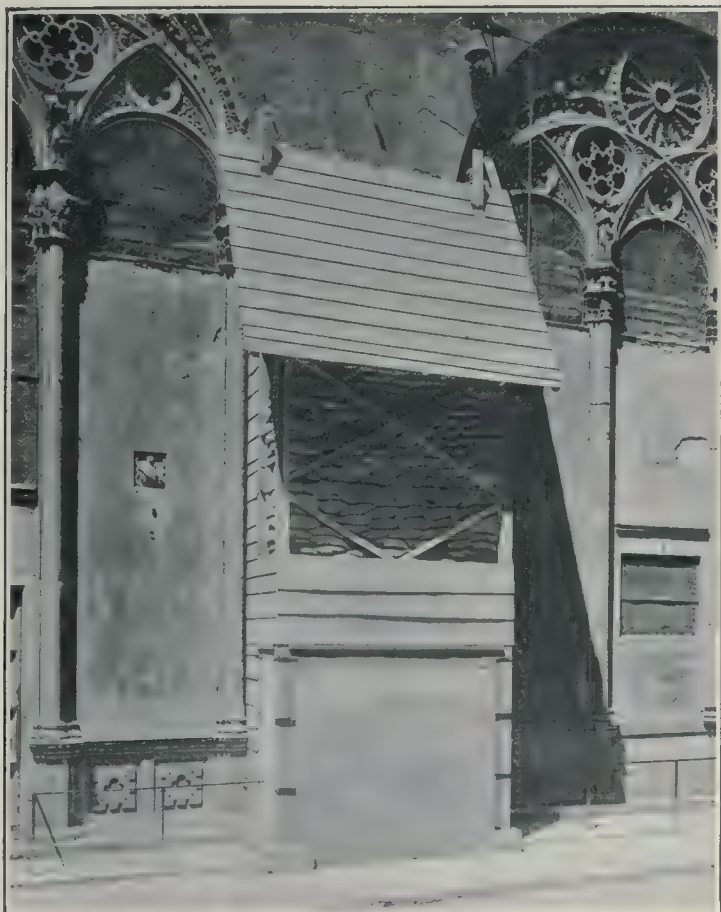


FLORENCE. — ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
LE DAVID DE MICHEL-ANGE

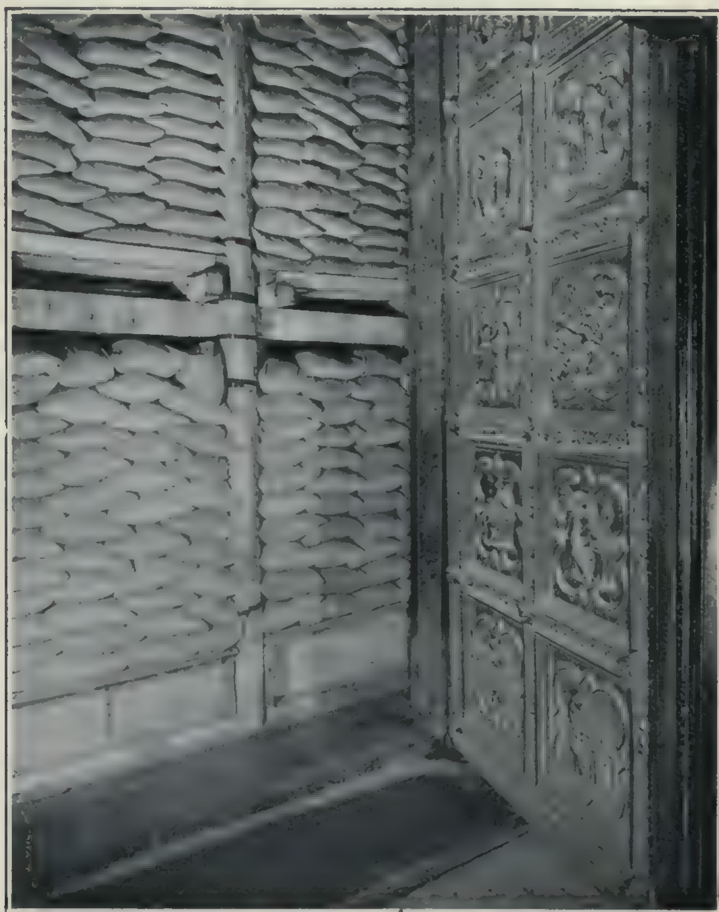
(1) Nuova Antologia (16 novembre 1917).



FLORENCE. — CAMPANILE. — LES BAS-RELIEFS DE GIOTTO



FLORENCE. — LE GROUPE DE JÉSUS
ET DE SAINT THOMAS DE VERROCCHIO



FLORENCE. — UNE DES PORTES DU BAPTISTÈRE
LA PREMIÈRE PORTE EXÉCUTÉE PAR GHIBERTI

des guérites en bois. A l'Académie des Beaux-Arts, le grand *David* de Michel-Ange est devenu invisible et les photographies que nous reproduisons disent le travail auquel on s'est livré pour le mettre « en état de défense ». On s'est également ingénié à assurer l'invulnérabilité des portes de bronze du Baptistère et des bas-reliefs du Campanile. La place de la Seigneurie a changé complètement de physionomie; les nymphes de la fontaine de Jean Bologne ont été dûment encapuchonnées et la *Loggia dei Lanzi* a été privée de la « Judith » de Donatello, portée en lieu sûr, pendant qu'on enveloppait le « Persée » de Cellini et « l'Enlèvement des Sabines » de Jean Bologne d'une solide armature faite de sable, de briques et de charpentes de bois. Si le Dechatre du « Lys Rouge » revenait aujourd'hui à Florence, il n'y pourrait plus admirer à Or San Michele le beau « Saint Marc » de Donatello, aussi jalousement caché que « le groupe de Jésus et de saint Thomas » de Verrocchio. A la chapelle des Medicis on a couvert le toit de nombreux sacs de sable, en sorte qu'il ne tombe plus sur les chefs-d'œuvres de Michel-Ange qu'une lumière tamisée, qui les rend peut-être encore plus impressionnants. Tous ces travaux et d'autres encore, ont été patiemment exécutés sous la direction du surintendant des monuments historiques de la province de Toscane, M. Socini, qui, aidé par la municipalité de Florence, a pu de cette façon, garantir contre les dangers de l'air, ce qu'il y a de plus précieux dans une ville où il y a tant d'œuvres d'un inestimable prix. Beaucoup regarderont avec étonnement le profil que donne la « tenue de guerre » à des monuments célèbres. Ce sera en effet un des côtés tragiques de cette guerre que le soin avec lequel les peuples civilisés ont cherché à protéger les témoins de leur passé, et l'obstination que leurs ennemis ont mise à les détruire. En regardant Florence qui se défend, mais qui n'a pas encore souffert, on songe tristement à Venise qui a déjà tant souffert, et qui est sans cesse menacée.



FLORENCE. — ÉGLISE SAN LORENZO. LE TOIT DE LA CHAPELLE DES MÉDICIS

J. ALAZARD.

Photographies publiées avec l'autorisation de la *Soprintendenza dei Monumenti* de la province de *Toscane*.

LES ŒUVRES ET LES HOMMES

I. — UN HOMMAGE A CH.-ADOLPHE WURTZ

Il est entendu que tout statuaire échoue lorsqu'il veut camper sur le piédestal un personnage de notre temps, la redingote et le pantalon « n'étant pas sculpturaux ».

Pourtant, si le *Jules Simon* de la place de la Madeleine justifie cette opinion d'une manière trop éclatante, il est des exceptions glorieuses ; il y en aura encore.

Le *Victor Noir* de Dalou est une de ces œuvres superbes qui ont eu du style dès leur naissance et qui passeront chef-d'œuvre infailliblement. Cependant, le terrible pantalon, l'angoissante redingote, et même le haut-de-forme (ce chapeau tombé à côté du mort est à lui seul tout un drame) sont, non pas un empêchement à la beauté, mais des éléments même de cette beauté dans l'œuvre d'art moderne.

Nous avons la promesse d'une statue non moins belle, non moins importante dans l'art de notre époque, avec l'esquisse de *Ch.-Adolphe Wurtz*, dont l'inauguration, révélatrice de l'œuvre future, réunissait à la galerie Goupil, rue de la Ville-l'Évêque, les amis des fils de l'illustre savant.

Il est certain que pour tout véritable artiste, une grande figure *devrait* inspirer une grande image. C'est, au moins, ce qui vient de se produire pour le maître Wurtz, traduit plastiquement par le maître J. Desbois.

Quelques détails sur la carrière du savant ne sont pas inutiles pour éclairer la création du sculpteur.



Photo Goupil.

JULES DESBOIS. — LE CHIMISTE WURTZ

Ch. Adolphe Wurtz naquit à Strasbourg, le 26 novembre 1817. Il arriva à Paris en 1844, et fut successivement préparateur de J. B. Dumas, à qui il devait succéder dans sa chaire de la Faculté de Médecine, puis, professeur à la Faculté des Sciences. L'Institut l'appela à lui, et le Sénat le compta parmi ses membres inamovibles.

En chimie, ses découvertes furent multiples et immenses. Il aura eu la gloire de fonder définitivement la théorie atomique, et s'il revenait trente-trois ans après sa mort, il trouverait la confirmation éclatante de ses idées et découvertes.

Son œuvre écrite comporte, entre autre, le Grand Dictionnaire de chimie générale et appliquée, monument devant lequel l'Allemagne n'a eu qu'à s'incliner. Ch. Adolphe Wurtz n'avait-il pas dit (mais ce n'est pas une raison toujours pour les Allemands) cette parole décisive : « La chimie est une science française ? »

C'est donc une carrière française qu'un grand artiste français a illustrée d'une façon si forte et si sobre, si visiblement neuve dès le premier coup d'œil, qu'il me semble bien inutile de commenter la beauté du geste, l'ingéniosité de l'arrangement.

Le socle appelle, logiquement, cette grande devise de Ch.-Ad. Wurtz :

« Pour la Science par la Patrie ! »

II. — PORTRAITS DE GUERRE PAR LOUISE BRESLAU

Quand les *Arts* purent reparaître, ils offrirent à leurs lecteurs la primeur de fort beaux croquis de « poilus », où tous les caractères de la race, toutes les expressions de la bravoure étaient rendus en accents d'autant plus forts qu'ils étaient sobres et dénués d'exagération.

L'auteur de ces dessins, Karbowsky, avait donné l'idée de l'énergie par des moyens de délicatesse, et subtil, avait été l'historien de la simplicité.

Aujourd'hui, nous montrons le portrait de cet éminent artiste, et en même temps nous saisissons l'occasion de faire connaître une autre très belle série d'effigies militaires, qui, à notre avis, prendra sa place parmi les documents de guerre vraiment émouvants.

Il s'agit des dessins pastellisés qu'a exécutés Mademoiselle Louise Breslau, au nombre d'une trentaine déjà.

La renommée portraitiste est, comme chacun sait, la seule qui ait étudié d'après nature, et énergiquement retracé la mâle et juvénile physionomie de Guynemer. Son pastel et la lithographie qui en a été tirée par elle sont devenus populaires dès leur apparition. L'artiste avait été émue, dès la première séance, de tant de résolution unie à tant de jeunesse. Ce pastel reflète cette vive et rare émotion. Avec lui et celui de « Karbo », nous mettons le public à même de se faire une idée du genre que la guerre a inspiré à Mademoiselle Breslau, en mettant son talent de physionomiste en harmonie avec les circonstances.

Naguère, cette artiste était choyée par les mères qui trouvaient en elle l'observatrice et la narratrice gracieuse et forte des traits et gestes de leurs fillettes et de leurs futurs grands hommes. Hélas! s'il fallait que parmi ces derniers, tous ceux qui, parvenus à l'âge viril, ont joué un rôle héroïque pendant ces quatre années terribles, fussent de nouveau ses modèles, ses pinceaux n'y pourraient suffire. Et d'ailleurs, plus d'un manquerait à l'appel... pour avoir répondu à celui de la patrie.

Ce n'est point faculté commune de pouvoir ainsi conserver pour l'avenir la ressemblance d'un des innombrables



Photo Vizzavona.

L.-C. BRESLAU. — KARBOWSKY

acteurs de l'immense drame, et de faire en même temps, pour ainsi dire, flotter invisiblement autour de lui l'atmosphère de l'heure. Les combattants de 1914-19.. auront, pour ceux qui viendront après nous, d'autres airs que les guerriers dont les âges passés nous ont gardé les visages et les harnachements.

Ce ne sont ni les massifs soldats romains de la colonne trajane, ni les brillants mousquetaires des tableaux de Van der Meulen : pas davantage les grognards de l'Épopée, tels que Géricault, Charlet et Raffet, les peignirent ou les crayonnèrent. Dirai-je toute ma pensée ? Ces rudes *professionnels* nous apparaîtront désormais un peu factices, un peu théâtraux, le jour où nous nous remettrons à les feuilleter. Je ne me place pas pour le moment au point de vue de la valeur artistique respective, mais surtout à celui de la physionomie, et de l'âme qui vient de se refléter à sa surface. Il est évident que cette âme n'est pas absolument la même chez les soldats de carrière qu'étaient les combattants de jadis, et chez nos amis, nos frères, nos fils, qu'une agression brutale a arrachés soudain à la vie normale et jetés, résolus, intrépides, et d'autant plus forts, semblent-ils, qu'ils n'étaient pas préparés. Et quant à moi, je proclame que je les trouve plus beaux : le tout jeune homme quittant ses études et le vieux paysan quittant sa charrue, et l'artiste jetant sa palette, — même lorsque, comme Karbowsky, il pouvait se considérer comme n'étant plus en âge de servir.

Ce dernier vous est montré ici avec sa bonne face en même temps loyale et narquoise. C'est bien « le grand'père » blessé au Mort-Homme, que les soldats de sa section adoraient. Nous aurions voulu reproduire également le portrait de Thierry de Martel. C'est un type différent. C'est le jeune savant, qui a trop fait la guerre pour la vie, pour craindre la guerre pour la mort. La résolution, l'intelligence, éclairent discrètement ce mâle visage.

La galerie des portraits de Louise Breslau comprend beaucoup d'autres psychologies différentes, tracées avec le même crayon incisif, qui se souvient de redevenir caressant, lorsqu'il repose nos regards sur les traits consolateurs de quelque suave infirmière.

ARSÈNE ALEXANDRE.



Photo Vizzavona.

L.-C. BRESLAU. — GUYNEMER

CHRONIQUE DES VENTES

L'année 1917 a été très active à l'Hôtel Drouot et a vu se dérouler nombre de ventes importantes.

Ma dernière chronique s'étant arrêtée à fin mars dernier, je vais reprendre et résumer par ordre de dates les ventes auxquelles on a procédé jusqu'à la fin de l'année.

En mai, on débuta par la vente de la collection de Madame L..., composée de tableaux et objets d'art du xviiie siècle et on obtint un produit de 548.000 francs.

Les meubles du xviiie siècle se payèrent fort cher. On donna 30.000 francs pour un bureau à cylindre en citronnier, époque Louis XVI, portant l'estampille de Saunier.

A une vacation, le 3 mai, à la galerie Georges Petit, on réalisa 410.000 francs avec les tableaux modernes de la succession de Madame Coleman. Le quart de ce produit fut fourni par un tableau de Corot : *Bords de rivière*, dont on demandait 60.000 francs et qui fut poussé à 118,000 francs. Deux autres Corot : *Paysage boisé* et *La Mare aux bouleaux*, firent 15.200 et 13.300 francs. On nota encore : *Le Pacage*, par Ch. Jacque, 17.100 francs ; et *Enfants turcs*, par Diaz 13.000, francs. Deux aquarelles, par Daumier, furent très poussées. *Le Wagon de 3e classe*, estimé 12.000 francs atteignit 21.200 francs et *Chez le Marchand de vin*, 10.200 francs.

La vente de la duchesse de Trévise, le 7 mai, donna un total de 763.000 francs.

Dans les tableaux anciens, le plus gros prix fut pour une étude au pastel, par Prudhon, l'*Impératrice Joséphine*, adjugée 60.000 francs, sur demande de 30.000 francs. Ce pastel avait fait 8.100 francs à la vente Laperlier, en 1877. Il y avait là de belles peintures d'Hubert Robert. On nota : *Le Moulin*, 45.000 francs; *Le Cerf volant*, 25.000 francs; *La Balançoire*, 21.000 francs; *Le Canal*, 16.500 francs.

On paya aussi 20.000 francs deux gouaches, par Louis Moreau. Parmi quelques tableaux modernes une *Venise*, par Ziem, réalisa 49.000 francs.

Comme objets d'art, trois panneaux des Gobelins, de la série de la portière des Dieux, d'après Audran, obtinrent 69.100 francs, 46.700 francs et 57.500 francs. Une autre tenture des Gobelins, *Bonaparte au Mont Saint-Bernard*, fut adjugée 31.000 francs. Une portière de Beauvais, d'après Oudry, fut payée 15.700 francs et deux tapisseries de Bruxelles, du xviiie siècle, 51.200 francs.

Le 11 mai, on vendit pour 192.000 francs les tableaux modernes et anciens de la collection de M. Max. Aucune pièce de vedette dans cette vente. Comme moderne *La Rentrée du troupeau*, par Ch. Jacque, 8.100 francs. Au nombre des anciens, *Château fort au bord de la Meuse*, par Van Goyen, 14.200 francs; *Le Corps de garde*, par Téniers, 10.200 francs; deux *Portraits*, par de Keyser, 15.700 francs, et un petit panneau, par Boilly, *Une femme auteur*, 15.100 francs.

La collection Alexandre Bernheim jeune, le 15 mai, offrait principalement des tableaux de l'école impressionniste qui se vendirent bien. On nota *Le chemin du village*, par Claude Monet, 14.000 francs ; et une aquarelle de Cézanne, nature morte poussée à 13.300 francs ; un bronze de Rodin réalisa 14.750 francs.

En juin, la vente organisée au profit des Éprouvés de la Guerre, dépassa 3 millions.

Le Louvre acheta pour 46.000 francs un dessin par Ingres, *Portrait de Paganini*. Une aquarelle, par Cézanne, fut payée 10.000 francs; *La Toilette*, par Renoir, 15.100 francs.

Dans les tableaux anciens, on poussa à 40.100 francs, *La Visite au Camp*, par Pater, puis à 22.000 francs et 20.000 francs deux pastels par Perronneau et par Russel.

Les objets d'art recueillirent également de beaux prix. Une commode Louis XVI, en marqueterie, fut adjugée 25.000 francs; un plâtre original de Falconet, 15.000 francs; une statuette équestre du grand Dauphin, bronze Louis XIV, 20.000 francs; un bronze, de Rodin, 14.000 francs; un paravent en laque de Coromandel, 15.600 francs.

Les 18 et 19 juin, à la galerie Petit, MM. Lyon et Lair Dubreuil et MM. Feral, Mannheim, Paume et Lasquin dispersèrent les tableaux et objets d'art du xviiie siècle, de la succession de M. Lévy, antiquaire, rue Pigalle. Ce fut la plus grosse vente de l'année et son produit atteignit 1.633.000 francs. Comme tableau, on paya 22.000 francs, *Les Lavandières*, par Hubert Robert. *Les Laveuses*, par Boucher, firent 15.500 francs, et un *Portrait de femme*, de l'école anglaise, 15.000 francs.

Gros prix pour des sculptures. Un buste de *Madame Adélaïde*, par Lemoyne, 50.000 francs; une terre cuite du xviiie siècle, buste de jeune femme, 42.500 francs; quatre grands bas-reliefs, en plâtre, attribués à Falconet, 50.000 francs.

Les meubles du xviiie siècle provoquèrent de vives compétitions. Un petit bureau en bois de placage, époque Louis XVI, par Dubois, grimpa à 39.600 francs. Un secrétaire, du même ébéniste, obtint 35.500 francs; une petite table, par Cramer, 20.100 francs.

Le 2 juillet, la vente de la collection de Mademoiselle Louise Balthy, l'actrice bien connue, clôtura brillamment la saison, avec un total de 546.000 francs. Dans les estampes, des marchands firent monter à 33.100 francs le *Portrait d'Edouard Dagoty*, épreuve en couleurs, par Lasino.

Dans les meubles, un salon en tapisserie d'Aubusson, époque Louis XVI, a réalisé 43.900 francs.

La morte-saison fut, cette année, très accentuée et les ventes intéressantes ne reparurent qu'à la fin d'octobre.

La première vacation marquante fut celle des objets provenant du château de C..., le 25 octobre. On vendit là une grande tapisserie chinoise 38.000 francs, et une autre 24.000 francs; une tapisserie savonnerie d'Aubusson réalisa 15.500 francs.

Le 24 novembre, à la salle 1, on enregistra la plus grosse adjudication de l'année. Quatre tapisseries d'Aubusson, époque Louis XV, à sujets chinois d'après Boucher, furent adjugées 175.000 francs.

Du 26 au 30 novembre on dispersa les tableaux et objets d'art de la succession de la princesse de Faucigny Lucinge. Un total de 575.000 francs fut réalisé.

Le prix principal alla à un *Portrait de César, comte de Choiseul, duc de Praslin*, par Roslin, qui fut adjugé 34.000 francs sur demande de 20.000 francs. Un *Portrait de Louis XV enfant*, donné à l'atelier de Rigaud, atteignit 10.000 francs.

Le 4 décembre, à la vente de la comtesse de C..., qui produisit 264.000 francs on paya 43.500 francs un salon en tapisserie fine du xviiie siècle.

Le 5 décembre, vente de la collection de M. Zarine, ancien vice-consul de Russie. Un dessin par Fragonard, *La Vigilance endormie*, estimé 25.000 francs fut poussé à 27.000 francs. Un autre dessin du même, *La Folie*, sujet célèbre, réalisa 10.000 francs. On adjugea aussi 26.000 francs un *Portrait de jeune femme*, par Portrail et 9.200 francs, deux dessins par Chatelet. Comme meuble, la pièce principale était un secrétaire du xviiie siècle, en bois de placage, que l'on vendit 36.700 francs.

Le lendemain, à la vente de Madame X..., qui produisit 253.000 francs, on réalisa aussi de bons prix, entre autres, une tapisserie de Beauvais, d'après Huet payée 41.000 francs. Deux fragments de tapisserie des Gobelins, dites chancellerie, réalisèrent 19.000 francs.

La belle collection de tableaux modernes et bronzes de M. Zoubaloff, passa en vente le 10 décembre et produisit 595.000 francs. Dans les tableaux, on adjugea 120.000 francs une figure de Corot, *L'Odalisque sicilienne*, dont on demandait 150.000 francs. Des *Patineurs* par Jougkind réalisèrent 23.100 francs et deux *Paysages* par Sisley 14.500 francs et 13.000 francs. Les aquarelles obtinrent beaucoup de succès et on nota, pour celles par Ziem : *Le Palais des Doges*, 19.000 francs; *Grand canal*, 10.000 francs ; *Jour de fête*, 18.500 francs; *En Wagon* par Daumier fit 16.000 francs; deux aquarelles par Daumier, 7.000 francs pièce et de belles aquarelles d'Eugène Lami 10.000 francs environ chacune.

Comme bronze, on poussa à 20.100 francs un Rodin, *Le Printemps*.

La veille, on avait réalisé 212.000 francs avec des objets d'art et tableaux appartenant à divers amateurs. Un salon en fine tapisserie du xviiie siècle obtint l'enchère de 47.500 francs et un petit secrétaire et une commode en acajou Louis XVI portant l'estampille de l'ébéniste Schneider réalisèrent 26.000 francs. Comme peintures, deux prix saillants : *La Promenade* par Moreau l'aîné, 20.000 francs et *Le Matin* par Chevaux, 15.100 francs.

La vente après décès de la marquise de Lareinty Tholozan, le 19 décembre et qui produisit 467.000 francs a été la dernière vente importante de la saison. Le lot capital était une suite de cinq tapisseries de Paris du xviie siècle qui furent adjugées 100.000 francs. Dans les meubles, on paya 41.000 francs un salon en tapisserie à fleurs du xviiie siècle et 23.500 francs cinq grands fauteuils analogues. Un prix remarquable fut obtenu dans les estampes du xviiie siècle. Quatre épreuves du Ier état avant toutes lettres : *Foire de village*, *Noce de village*, *La Rixe et le Tambourin* par Descourtis d'après Taunay, dont on demandait 20.000 francs furent poussées à 31.000 francs.

***

A l'étranger, il y eu aussi quelques ventes importantes.

A New-York, en avril, les collections Watson, Wadsworth et Thierry ont fourni des prix sensationnels pour des tableaux modernes principalement. *Le Départ pour le marché* par Troyon, 225.000 francs; *Environs d'Arleux*, par Corot, 152.500 francs; *Le Bac*, par le même, 172.500 frs. *Le Soir*, par Corot, 140.000 francs. Dans des tableaux anciens, un Portrait par Van Dyck fut payé 150.000 francs, et une *Vierge et l'Enfant* de Murillo, 100.000 francs.

A Londres, en juillet, on paya 640.000 francs un *Portrait de the Mac Nas* par Raeburn.

A la vente Hope, une statue grecque d'Athénée fut payée 178.500 francs, et une autre d'Antinoüs, 154.000 francs.

Comme tableau, on donna 112.000 francs pour un portait attribué à Raphaël de Marcantorico et 120.000 francs et 93.000 francs pour deux portraits de M. et Madame Hope par Lawrence.

A. FRAPPART.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 165 LES ARTS 1918

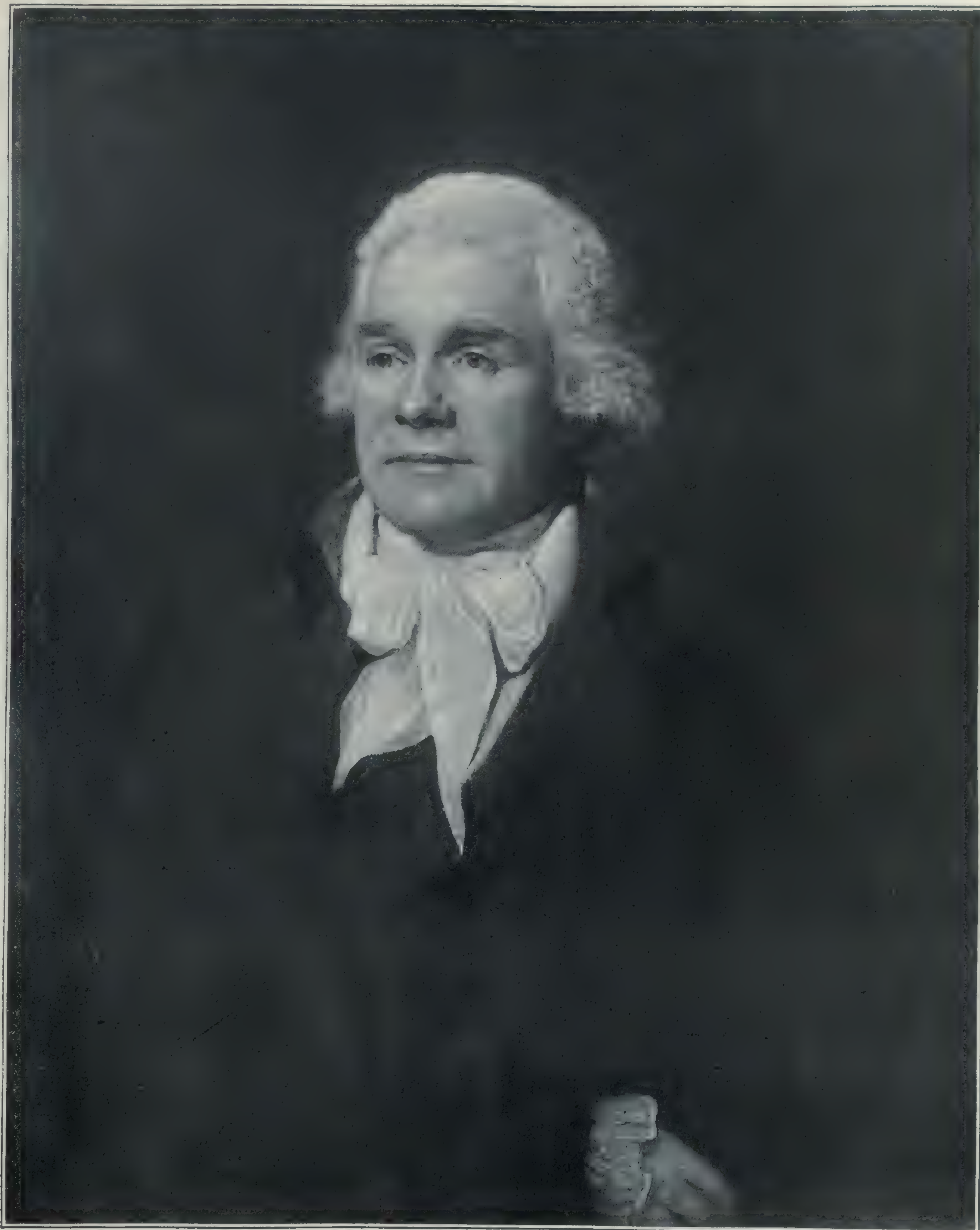


Photo Goupil.

ÉCOLE ANGLAISE. — PORTRAIT DE M. BRYAN-BOUGHTON



Photo Goupil.

J.-B.-S. CHARDIN. — POIRES, PÊCHES ET RAISINS

COLLECTION FRANÇOIS FLAMENG [1]

Les portraits y tiennent naturellement une large place. Le maître de céans ne doit-il pas sa notoriété aux dons de la ressemblance et au sens de la présentation ? Aussi, pourquoi n'irions-nous pas tout d'abord aux effigies si diverses qui se pressent un peu partout. Van Dyck est représenté par un petit portrait d'homme d'une extraordinaire vivacité d'expression. Une effigie de Terburg voisine. Puis, c'est l'école française du XVIIIe siècle. Dans ses manifestations, point de cruautés. Tout est grâce, élégance, pittoresque. Cependant la malice s'y glisse lorsque Quentin de Latour montre sa griffe. Mais sa main ne révèle ici que des visages amis : le sien d'abord, dans une préparation frottée de pastel qui modèle par masses son masque narquois ; ensuite celui d'un de ses habituels commensaux, *l'Abbé Pommyer* indiqué en buste et grandeur nature à la pierre noire, avec mise à l'effet à la craie, sur papier bleu. C'est une notation de premier jet avec même, sur la gauche, la juxtaposition d'une étude de plis ; — une préparation au vivant portrait conservé au musée de Saint-Quentin. Large et beau visage que celui de cet homme, abbé seulement de titre, qui se reposait de ses fonctions de conseiller au Parlement dans la fréquentation des artistes : appréciateur de Chardin, il avait acquis de lui, les *Récompenses accordées aux Arts*, exposées au Salon de 1769. Ses goûts et ses relations l'avaient mené à l'Académie royale de peinture et de sculpture et c'est à lui qu'arriva la mésaventure contée par Diderot dans une lettre à Falconet. Le premier prix de sculpture pour le concours de Rome de 1767, venait d'être attribué à Moitte sur les ins-

(1) Voir *Les Arts*, n° 164.



Photo Goupil.

BOZE — PORTRAIT DU DUC D'ENGHIEN

(pastel)

tances de Pigalle, son professeur, alors que l'unanimité des élèves avait escompté le succès de Milot. D'où vacarme, protestations aux portes de l'Académie. L'abbé Pommyer se présentant fut accueilli par un menaçant : « Passe f... bête ».

Quittons La Tour pour Perronneau. Notre époque

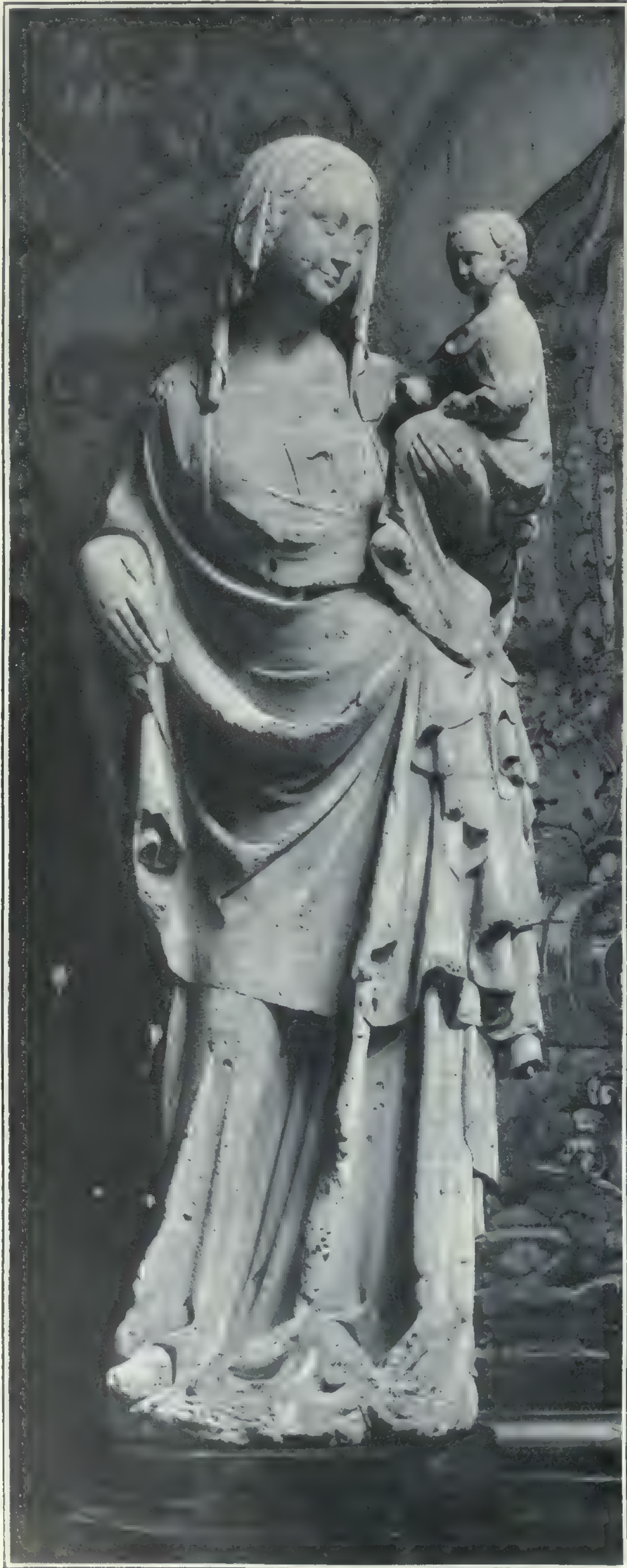


Photo Goupil

ÉCOLE CHAMPENOISE. — VIERGE ET ENFANT
XIII[e] SIÈCLE. — (pierre)



Photo Goupil.

ÉCOLE FRANÇAISE DU NORD. — SAINTE.
COMMENCEMENT DU XVI[e] SIÈCLE. — (pierre)

qui prise fort ses portraits, le venge des dédains incompréhensibles du XVIII[e] siècle. Elle lui sait gré d'être toujours expressif et de présenter simplement ses modèles. Cette franchise n'exclut pas la grâce, bien au contraire, elle y ajoute



Photo Goupil.

HOTEL DE M. FRANÇOIS FLAMENG. — TRIBUNE

plutôt. Le portrait dont s'enorgueillit la collection Flameng présente une jeune femme, une très gracieuse personne à la tête petite éclairée d'yeux vifs et attachée à un col un peu court mais d'une jolie ligne. Le nez est fin, la bouche délicate. Il faut voir avec quelle habileté le pastelliste a relié cet aimable visage à un buste bien pris dans un corsage vieux rose serré à la taille par une ceinture bleu ciel, au-dessus de laquelle s'épanouit un nœud de même nuance qui retient les extrémités d'une écharpe blanche croisée sur une gorge ni trop cachée ni trop montrée : « comme nous la voyons aux honnêtes femmes », disait Diderot.

Restons en compagnie des belles personnes. Donc, sans nous attarder à louer les qualités de vérité d'un pastel où Boze a supérieurement noté les traits accusés, la physionomie un peu triste d'un personnage qui n'est autre que le *Duc d'Enghien* semble-t-il, adressons le tribut de notre admiration aux deux patriciennes dont les grâces, le noble port de tête, ont été fixés par Pajou et Houdon. L'une représentée en Diane, sa souple et longue chevelure flottant librement autour d'un visage expressif et gracieux, représente la *Marquise d'Hautefeuille :* la gorge est à peine voilée par une draperie dont les plis sont négligemment retenus par une bride. La terre-cuite est signée et datée : Pajou 1784. M. Flameng a la bonne fortune d'en posséder également un plâtre provenant de la petite-fille du modèle; un plâtre vieilli, patiné par le temps, car il avait longtemps séjourné dans un jardin; un plâtre dont les intempéries ont compromis l'intégrité, mais auquel toutes ces misères donnent un caractère propre qui n'en fait pas la doublure de la noble terre-cuite dont les années se sont passées à l'abri de tout contact malséant, dans le vernis d'un salon, parmi les parfums chéris des belles dames.



Photo Goupil

CHARDIN. — ATTRIBUTS DE LA MUSIQUE (pastel)



Photo Goupil

PAJOU. — HÉBÉ, DÉESSE DE LA JEUNESSE SALON DE 1771. — (Esquisse en terre cuite)

L'autre patricienne est présumée représenter une *Duchesse de Luynes.* Par le costume, le bandeau passé dans la chevelure tombant en plis souples sur les épaules drapées à l'antique, l'œuvre avoisine 1789. Le visage osseux a moins de grâce que l'effigie précédente, mais plus de personnalité. Aussi lorsque l'œuvre figura en 1900 à l'Exposition spéciale de la Ville de Paris, prêtée par son possesseur d'alors, le peintre Jadin, qui l'avait découverte dans un hôtel où les Luynes avaient longtemps habité, le baron Roger Portalis écrivant sur les trésors temporairement réunis, ne manquait-il pas de signaler cette « étonnante terre-cuite à l'original profil. » En fait, cette terre-cuite n'est qu'un plâtre patiné

mais qui conserve le cachet de cire toujours apposé par Houdon sur les œuvres sortant de son atelier. La vraie terre-cuite n'est pas perdue : elle se trouve dans la collection Desmarets.

De Houdon encore, un autre plâtre original : le buste de *Cabanis* auquel fait pendant une épreuve ancienne du *Mirabeau* de Pajou. De celui-ci, M. Flameng possède encore une précieuse esquisse en terre cuite : *Hébé, déesse de la jeunesse*. C'est celle qui avait été exposée au Salon de 1771 et fut signalée dans la *Correspondance* de Grimm sous cette forme galante : « La jeune Hébé démontre bien par sa pose légère, qu'elle est toujours prête à servir le maître des dieux. » Le compliment était à deux fins : les initiés prétendant retrouver dans cette Hébé les traits de Madame du Barry pour laquelle le groupe devait être d'ailleurs exécuté en marbre et de grandeur naturelle.

On connait peu, en France, le sculpteur anversois du XVIIIe siècle, J.-B. Xavery. Il était cependant fort prisé comme portraitiste et ornemaniste dans les Pays-Bas et dans les petites cours du Rhin. Les palais de Hollande conservent de ses bustes ; les sculptures des orgues de l'église Saint-Bavon, à Harlem, sont également son œuvre. Le puissant buste d'homme daté de La Haye et signé de lui, que conserve M. Flameng, voisine sans grand dommage avec les morceaux parfaits dont on vient de parler. C'est le plus bel éloge qui puisse être fait de cet artiste sincère mais naturellement un peu lourd.



Photo Goupil

SIR THOMAS LAWRENCE. — PORTRAIT D'ACTEUR

Joindre à ce bouquet d'œuvres du XVIIIe siècle, quelques peintures de l'école anglaise était bien tentant. D'autant plus que le maître de céans dont le pinceau est fort apprécié au delà du détroit, a fréquemment séjourné à Londres. Et puis, comment un artiste aux gracieux modèles habitués, pourrait-il résister à l'attrait des belles personnes que peignirent un Reynolds, un Lawrence ; comment ne serait-il pas tenté de pénétrer à fond par une étude de toute heure, les techniques qui ont permis aux peintures anglaises de conserver un si déconcertant éclat?

A Reynolds revient un preste portrait de l'acteur *Boswell*. Il est représenté en buste, drapé dans un manteau rouge dont l'ampleur s'accorde avec son visage plein et énergique, modelé en clair sur un fond sombre. Puis, c'est Hoppner devant lequel posa certain insulaire d'une extrême distinction de physionomie et de tenue. Les revers de son habit bleu de bonne coupe et à boutons de métal, encadrent un linge souple dont la blancheur s'harmonise avec la carnation du visage. Voici une œuvre excellente due à un artiste d'un infini mérite et d'ailleurs représenté au musée de Dublin : John Comerford (1773-1835). Le portraituré est connu, c'est Gustave Hume (1730-1812), un praticien notoire d'Outre-Manche, parent peut-être de David Hume, l'auteur de l'*Essai sur l'Entendement humain*. Il a été peint dans toute la force de l'âge, son visage a encore la vivacité des belles années : les yeux brillent, les lèvres s'entr'ouvrent. Et cette

mobilité contraste d'autant plus avec la rigide perruque professionnelle, poudrée et marteaux, qu'il a coiffée. — Gravé anciennement par John Carver.

En fait, trois œuvres bien représentatives des qualités de l'ancienne école anglaise toujours soucieuse de présentation et encline aux habiletés de pinceau. Mais c'est surtout avec Lawrence que M. François Flameng a été heureux. Il le possède dans ses manifestations successives. Voici *Mrs Bellington* dont la beauté épanouie se pare d'une carnation splendide, un *Enfant au chien*, motif dont les variantes successives ne sont pas toutes recommandées par l'adresse de palette de celle-ci.



Photo Goupil.

REMBRANDT. — ÉTUDE DE FEMME VUE DE DOS — (sépia)

Voici surtout *M. Robertson*.

Cet admirable portrait vaut par la distinction naturelle au modèle, les accents physionomiques, les particularités du vêtement sobre et pourtant d'une élégance réfléchie, enfin les qualités de palette.

Ah! le noir chatoyant de l'habit, le blanc du gilet qui n'est pas le même que celui de la haute cravate, le gris du pantalon!

Plus que tout cela, l'attitude, le sûr mouvement de l'avant-bras gauche au poing si bien attaché; enfin, l'aisance de la touche large et sûre qui modèle le visage, accuse son caractère, le détache en lumière sur un fond de paysage admirablement entendu pour présenter avec un maximum d'effet, la silhouette!

D'ailleurs, de quelles prouesses n'était-il pas capable ce Lawrence? Témoin cette figure d'homme au drapeau, qui, à nous Français, rappelle un peu le célèbre *Larmoyeur* d'Ary Scheffer. A cause de l'expression du visage si beau, du merveilleux rendu du costume, de la qualité de l'étoffe du drapeau qu'on dirait de la soie la plus fine, les divers possesseurs de la peinture ont voulu voir là un *Portrait d'acteur*. C'est-à-dire d'un homme devenu maître en l'art du geste et de l'expression, susceptible de donner de l'intérêt à la moindre de ses actions. Mais, ces facultés, Lawrence ne les possédait-il pas lui-même, et sa renommée n'est-elle pas faite des qualités que libéralement il prêtait à ceux qui passaient devant son chevalet?

Quoi qu'il en soit, il apparaît en cette œuvre, merveilleusement à l'aise.

Le modèle était beau, il fut tout au bonheur de peindre, réchauffant les dessous solidement préparés, de ces glacis splendides dont Van Dyck avait livré le secret aux artistes insulaires.

Pourtant, si une proposition m'était faite, et qu'il me fallut opter, peut-être mon choix se porterait-il sur un autre morceau

Oui, après avoir hésité entre le digne *M. Robertson* et le magistral *Portrait d'acteur*, j'irais à *M. Bryan-Boughton*. Cependant, l'homme, une sorte de Danton, n'est pas beau, quoique ses traits soient plus fins que ceux du tribun révolutionnaire. Si son masque aux yeux vifs et à la bouche parlante, est expressif, sa mise pour être correcte n'a rien qui retienne : ample redingote brune, manchettes plissées, large cravate.



Photo Goupil.

VELASQUEZ. — LE DINDON



Photo Goupil.

SIR THOMAS LAWRENCE — MR ROBERTSON

Mais la peinture est admirable : les tonalités partent d'une gamme rousse pour s'épanouir en lumière autour du visage ; le clair du linge s'équilibre avec la couronne blanche de la chevelure ; le sang circule, l'homme vit, intense, sympathique. Qui a peint ce morceau ? Reynolds au temps de sa jeunesse, Raeburn, Hoppner dans leurs meilleurs jours? Mais, ces derniers ont-ils jamais dessiné ainsi, exprimé une ressemblance avec cette sincérité ; le premier s'est-il jamais accommodé de cette sobriété? Il faut donner le portrait de M. Bryan-Boughton à l'école anglaise, simplement. C'est l'avis de M. François Flameng lui-même. Il est ainsi dans les grands musées des morceaux superbes sur lesquels aucun nom ne peut être mis avec certitude : ils ont néanmoins l'estime des générations, alors que tant d'œuvres de paternité certaine souffrent du caprice des modes.

Les désirs de M. François Flameng devaient être également orientés vers les portraits français peints ou dessinés, du XVIᵉ siècle. Les artistes de la cour des Valois ont, en effet, produit par centaines des œuvres de franc intérêt : charmantes ou singulières, toujours fidèles, semble-t-il. Celles qui sont parvenues jusqu'à nous, ne sont pas d'égale valeur ; parmi leurs auteurs se sont mêlés des copistes. Car tous les gens de qualité et même les bourgeois, comme L'Estoile, tenaient à réunir des effigies de contemporains, — surtout de contemporaines. A la mort de Catherine de Médicis on trouvait trois cents portraits de personnages de son entourage dans sa maison neuve du Petit-Nesle.


Photo Goupil.
CORNEILLE DE LYON. — PORTRAIT DE FRANÇOISE DE LONGWY AMIRALE DE BRION

Et, pour nous, quelle société évoquent ces effigies dues aux Clouet, à Corneille de Lyon, aux Le Mannier, aux Dumonstier, aux Quesnel ou à leurs imitateurs? Peintures ou simples crayons, c'est la cour des Valois ressuscitée : le courage français coudoyant l'astuce italienne, la passion cheminant avec la galanterie; parfois aussi la rencontre de personnes de tête sachant même dans le sexe aimable, défier l'adversité avec un esprit de suite qu'on ne croyait pas possible en cette époque frivole.

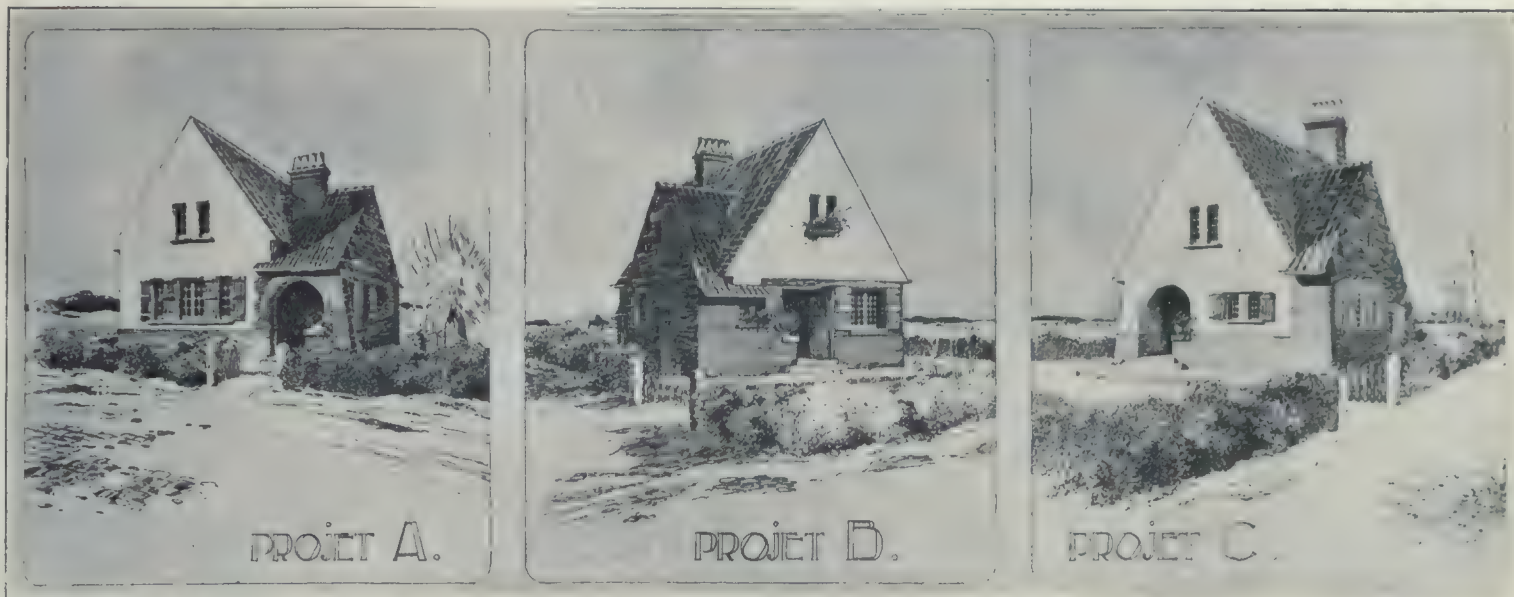
Françoise de Longwy doit compter parmi celles-ci. Fille de Jean de Longwy seigneur de Givry, et de Jeanne d'Angoulême sœur bâtarde de François Iᵉʳ, elle avait épousé très jeune Philippe Chabot, seigneur de Brion, amiral de France dès 1525, qu'elle défendit vaillamment lorsqu'à la faveur succéda la disgrâce. Devenue veuve en 1543 et veuve inconsolable avec ostentation, elle se remaria pourtant avec Jacques de Pérusse seigneur des Cars. Veuve une seconde fois, elle quitta la cour en 1564, la cinquantaine passée, étant née aux environs de 1510. Mais elle devait rester longtemps séduisante au témoignage de Brantôme qui certifie que « Madame l'Admirale de Brion et sa fille, Madame de Barbezieux, ont été aussi très belles en vieillesse. »

A l'exemple de toutes les « honnestes dames » de son temps, elle avait posé en son plus bel âge et avec ses plus précieux atours devant Corneille de Lyon, ce peintre fameux chez lequel les curieux s'arrêtaient afin d'y admirer comme le firent en 1551 les ambassadeurs vénitiens, lors de leur passage à Lyon, « toute la cour de France, tant les gentilshommes que les demoiselles, représentés en beaucoup de petits tableaux avec tout le naturel imaginable. » — Car, avant de se fixer à Lyon qui tenait alors en France le rôle artistique de Florence en Italie, le notoire portraitiste avait occupé à Paris l'office de peintre du Dauphin Henri qui, devenu roi, en avait fait son peintre ordinaire et lui avait donné des lettres de naturalité : Corneille de Lyon étant né à La Haye.

Françoise de Longwy ou *Madame l'Admirale* comme porte une répétition ancienne appartenant au musée de Versailles, a trouvé asile chez M. François Flameng. Mais, à l'encontre de celle de Versailles, bonne mais très fatiguée, cette peinture-ci est d'une admirable fraîcheur. Précise comme une miniature, elle conserve malgré les ans une transparence éburnéenne. Sur un fond sombre, l'amirale de Brion se présente tout en clarté, avec son visage fin aux sourcis épilés, ses yeux bleus pervenche. Sur la chevelure d'un blond roux est posée la bonnette maintenue par des bandeaux dorés ornés de bijoux. La vasquine vieux rose, lacée sur une chemisette blanche à manches longues et bouffantes, est décolletée en carré et retenue par une chaînette. La gorge nue est barrée par un carcan formé de grosses perles retenues deux par deux par des agrafes d'or; au-dessous, de petites perles en bordure soulignent la dentelle limitant le décolleté. Puis, c'est un second collier à rang de perles qui contourne la poitrine et se termine entre les seins par un gros pendentif. Ce costume est celui des élégantes au temps de François Iᵉʳ.

CHARLES SAUNIER.

(A suivre).



Section photographique de l'Armée.

PROJET GOUPIL. — MAISON POUR OUVRIER D'USINE DANS UN VILLAGE DU NORD.

PROJETS POUR LA RECONSTITUTION DE LA FRANCE



Il y a un an s'ouvrait, à la Galerie Goupil, une exposition de l'architecture régionale dans les provinces envahies. Depuis lors, la libération d'une partie des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Somme, du Pas-de-Calais, a ajouté aux destructions antérieures, de nouveaux, d'immenses champs de ruines. C'est plus de cent mille maisons qu'il s'agit aujourd'hui de restaurer ou de reconstruire. Cette nouvelle étape vers la délivrance intégrale du territoire impose une lourde tâche aux divers services que réunit depuis peu sous une direction commune le Ministère des régions libérées.

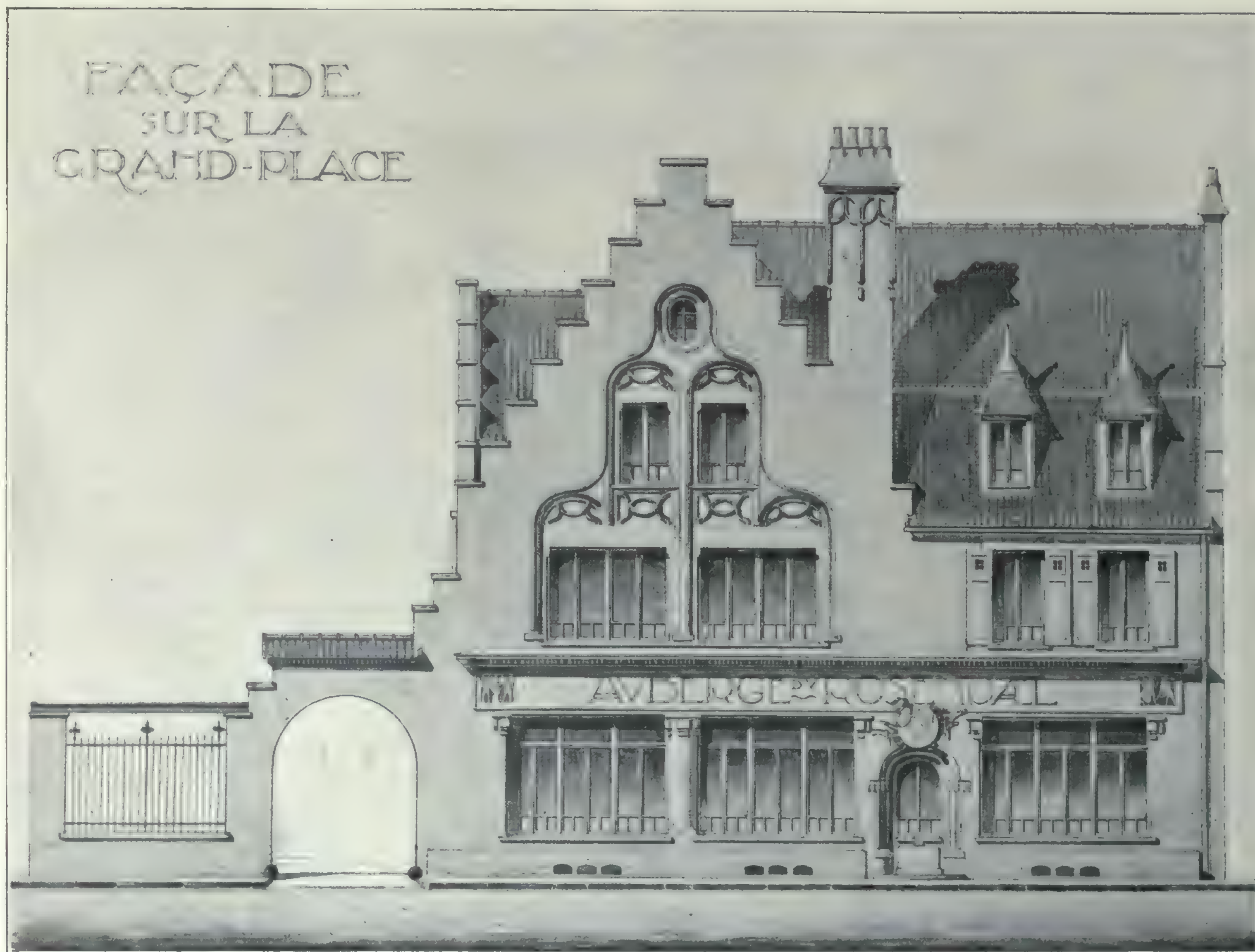
Nous avons exposé ici même (1) les idées directrices qui paraissent devoir présider à la reconstitution de nos villages : d'une part, le respect des traditions locales, le maintien des styles régionaux, la nécessité de faire revivre la France d'hier dans la France de demain; d'autre part, la stricte application des règles essentielles de l'hygiène, l'introduction des perfectionnements réalisés dans l'habitation moderne. Cette double préoccupation se retrouve dans les diverses études publiées par les Sociétés d'Architectes sous forme de tracts, de conférences, de brochures (2). C'est elle aussi qui inspire le recueil des modèles-types réunis par le Ministère de l'Agriculture, pour guider le sinistré en quête d'une nouvelle demeure. « Perfectionner les types régionaux faits de l'expérience des générations passées, éliminer ce que rien ne justifie en respectant le vieux cadre, introduire des améliorations réellement profitables au développement de l'exploitation et au bien-être du cultivateur. » Tel est le programme, à la fois concis et complet, tracé par le Directeur Général des Améliorations Agricoles. C'est enfin la même pensée qui a conduit l'Administration des Beaux-Arts à organiser un concours pour la création de types d'habitations rurales. « Il y a lieu de reconnaître, déclarent les auteurs des programmes, que si les maisons de paysan, nées du sol sur lequel elles s'élevaient sans le concours d'aucun architecte, avaient une saveur de terroir toute particulière et un caractère artistique bien à elles, elles étaient en général conçues en dehors de tous les préceptes de l'hygiène la plus élémentaire. Il serait à craindre, lors de la reconstruction, qu'elles ne fussent, en obéissant au désir de faire vite, rebâties sans le moindre souci de tous les progrès et de toutes les améliorations reconnues aujourd'hui si nécessaires, comme aussi sans tenir compte de ce sens instinctif de l'art dont elles témoignaient et qui faisait le charme particulier de notre pays si varié et si attirant. »

Les nombreux programmes proposés aux concurrents prévoient pour les régions du Nord et de la Picardie, de l'Ile-de-France et de la Champagne, de la Lorraine et de l'Alsace, des constructions très différentes : fermes d'importance variable, maisons d'ouvrier agricole, d'artisan, de commerçant, scieries, cabarets-auberges. Rédigés par une commission d'architectes et d'ingénieurs, ils renferment les données les plus précises, tout en laissant à l'artiste la pleine liberté de ses moyens d'expression. Des notices plus générales renseignent sur les caractères du sol et du climat, sur la nature des matériaux, sur le détail des prix. Les plans demandés sont à 0,01 pour le sous-sol, le rez-de-chaussée et l'étage, à 0,02 pour les façades et les coupes. Un mémoire et un devis sont joints à chaque projet.

Le concours était ouvert, sans conditions, à tous les

(1) Cf. Les Arts, N° 157, 1917, p. 12.
(2) Société des Architectes diplômés par le Gouvernement. Commission d'étude pour la reconstruction rurale dans les régions dévastées par la guerre. Travaux de la Commission. Exposition de l'Agriculture régionale dans les provinces envahies. Catalogue, conférences et compte-rendu.

architectes français. Au nombre de quinze cents ils répondirent à cet appel. Le jugement d'une épreuve éliminatoire, portant sur l'esquisse sommaire d'une auberge de village, permit d'admettre trois cent quarante concurrents aux épreuves définitives. La plupart d'entre eux se trouvant mobilisés, le ministre de la Guerre voulut bien leur accorder une permission de vingt jours. Ce furent des jours d'ardent labeur et de fiévreuse recherche. « Il m'a fallu, écrit l'un des lauréats, réorganiser mon atelier, me réapprovisionner de tout ce qui était nécessaire, sans argent, étudier un projet, le rendre, coller des châssis, contre-coller les dessins, faire l'emballage, porter le tout à destination — cela en vingt jours, moi-même, sans aide, après avoir été trois ans sans toucher à un té ni à une équerre. C'est dur. Je ne me plains pas, je l'ai fait parce que j'estime que c'était mon devoir. » La conscience du but poursuivi, l'enthousiasme pour l'œuvre entreprise, triomphèrent de tous les obstacles. L'expérience a montré que l'on n'avait pas trop présumé de la collaboration de ces architectes-soldats. Il est d'usage d'envoyer des artistes au front. Cette fois, c'est le front qui nous envoie des artistes. Trois ans de guerre n'ont émoussé ni leur sensibilité de vision, ni leur virtuosité d'exécution. Ils nous reviennent plus riches d'idées, d'observations, d'expérience. J'ai vu des carnets de campagne et de route dont les croquis, les notations, les esquisses contiennent les documents les plus intéressants pour l'étude de notre architecture paysanne. De l'examen, même sommaire, des divers projets exposés (1) se dégage une impression très nette d'exacte sincérité. Les discrètes indications du coloris témoignent de la connaissance profonde du milieu. Ferme picarde, grange lorraine, châlet d'Alsace, s'harmonisent avec les mouvements du sol, avec la lumière du ciel. La liberté du dessin, la recherche des formes nouvelles n'exclut jamais le sens des proportions justes, l'instinct de l'ordre, le goût de la mesure, vertus communes aux artistes et aux paysans français. La forte culture de nos architectes ne pouvait plus utilement s'exercer que dans la création de ces œuvres directement inspirées de la terre natale. Où trouver un décor plus expressif que le pigeonnier à tourelles des fermes de l'Ile de France ou la robuste arcade de grès qui découpe les



Section photographique de l'Armée.

PROJET BRAY. — CABARET-AUBERGE DANS LES FLANDRES.

(1) Le choix des projets qui illustrent cet article a été fait par la rédaction de la revue.

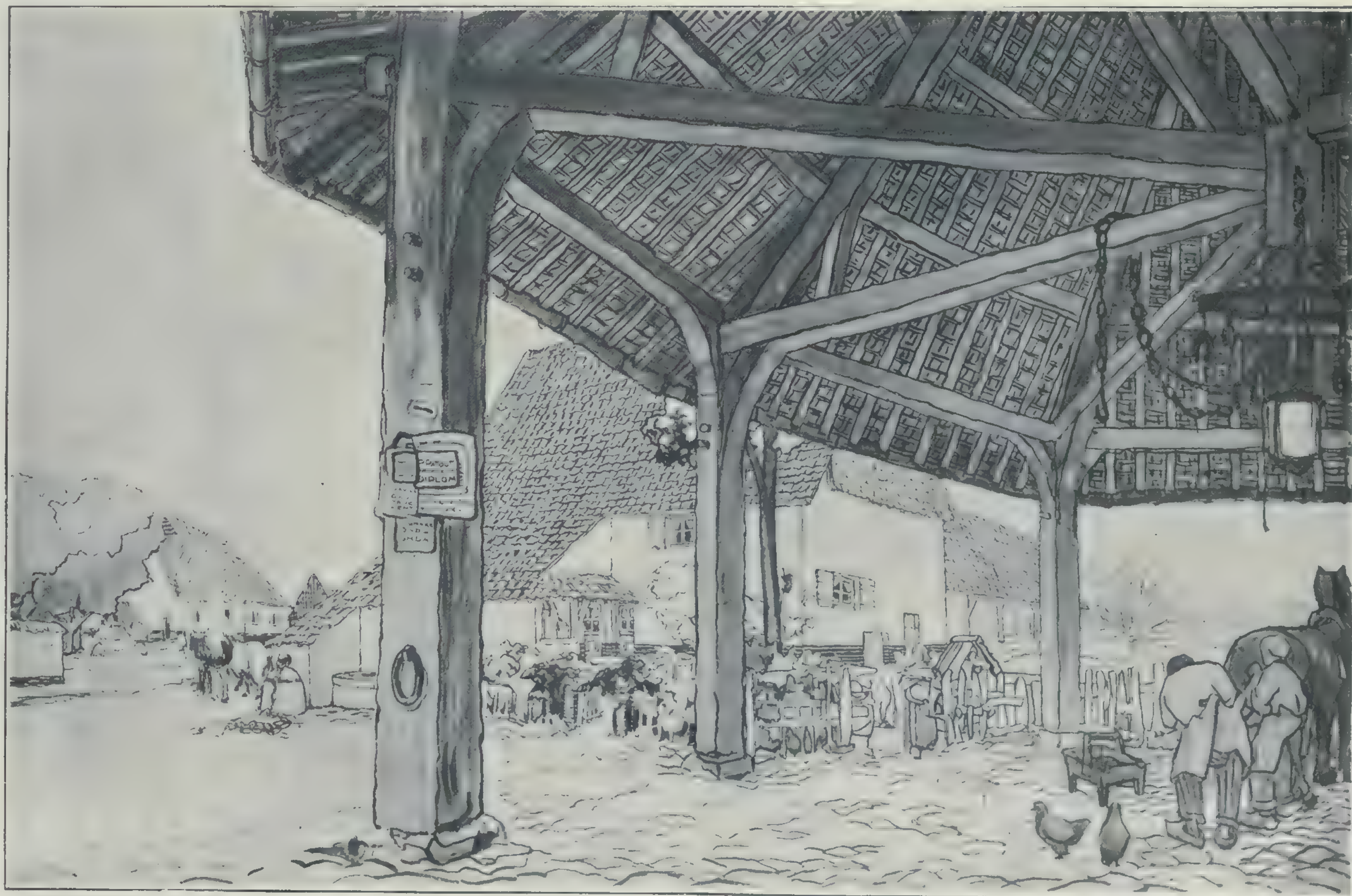


Section photographique de l'Armée.

PROJET PATOUT. — HABITATION DU MARÉCHAL FERRANT EN PICARDIE.

façades lorraines ? Qui pourrait douter désormais qu'on puisse mettre un peu d'esprit et beaucoup de talent dans l'aménagement d'un atelier de charron ou dans le plan d'une cour de ferme ?

Ce n'est pas cependant une collection de belles images qu'il convenait de mettre à la disposition de nos paysans, mais un ensemble de projets d'un caractère pratique et réalisable, méthodiquement conçus, méthodiquement exécutés. Leurs auteurs n'ont point eu pour but de créer des types définitifs, des modèles tout faits dispensant d'initiative et de recherche. Ils ont voulu réunir des documents, suggérer des idées. Si parmi les études présentées, il y en a peu qui



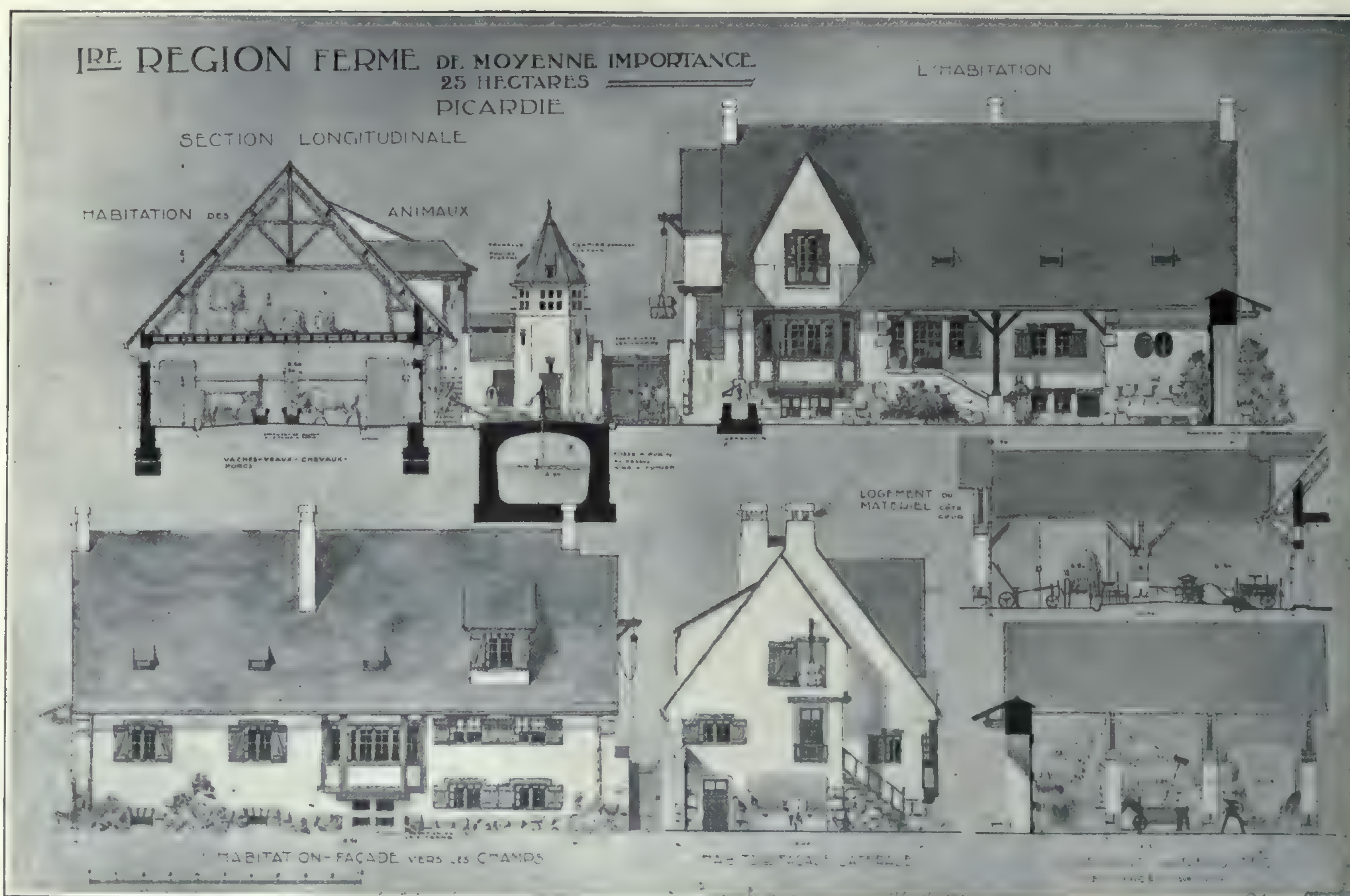
Section photographique de l'Armée.

PROJET PATOUT. — HABITATION DU MARÉCHAL FERRANT EN PICARDIE.

échappent à toute critique, il y en a moins encore dont on ne puisse tirer quelque utile enseignement.

Quels sont les progrès réalisés par cet ensemble de travaux ? Il est assez difficile de les préciser. La plupart des architectes ont compris que, pour faire accepter les améliorations désirables, il fallait agir avec ménagement, sans heurter les traditions locales, les habitudes invétérées.

« Nous devons, écrit M. Tissier, l'un des meilleurs praticiens de la construction rurale, plier des données théoriques aux conditions d'espèces, en accommodant les améliorations techniques et hygiéniques à des coutumes ancestrales, qui, loin d'être uniquement des préjugés, reflètent souvent une



Section photographique de l'Armée.

PROJET ANSELMI. — FERME DE MOYENNE IMPORTANCE EN PICARDIE.

expérience logique, basée sur la nature du climat, de la culture et sur la forme de la propriété. »

Les conditions mêmes de la vie rurale, qui rapproche le paysan, le bétail et les récoltes, posent en effet au constructeur les problèmes les plus complexes. Il importe d'établir des contacts directs, des communications rapides entre les divers services de la ferme qui fonctionnent comme ceux d'une véritable usine. D'autre part, l'hygiène la plus élémentaire commande des isolements, des séparations indispensables. Le souci de concilier ces données contradictoires apparaît dans l'étude des plans. L'ancienne ferme picarde, qui formait jadis un carré clos de murs aveugles, apparaît désormais largement ouverte. Des coupures sont pratiquées entre les bâtiments, tantôt pour assurer l'isolement en cas d'incendie, tantôt pour ménager la place des extensions ultérieures. La profonde ferme meusienne, qui resserrait jusqu'alors tous ses habitants sous le même toit, est percée d'une cour centrale, le long de laquelle se font face les bâtiments de l'habitation et ceux de l'exploitation. Au lieu d'être juxtaposées, sans aucun plan préconçu, selon les nécessités du moment, les diverses parties s'ordonnent suivant une disposition logique et présentent un harmonieux équilibre. La même méthode se retrouve dans la disposition particulière de chacun des corps de logis. Les pièces d'habitation sont groupées autour de la « salle commune », véritable poste d'observation et de commandement d'où le fermier, embrassant d'un coup d'œil l'ensemble de la cour centrale, surveille le travail de tous. Chaque entrée est indépendante. La circulation extérieure se fait sous un auvent qui abrite, sans nuire à l'aération ni obstruer la lumière. La chambre à coucher du maître est voisine de l'écurie. Les chevaux représentent un capital considérable ; il faut les surveiller étroitement jour et nuit. Toutefois, les inconvénients de la promiscuité ont disparu. Entre l'homme et les animaux s'intercale une pièce d'isolement, généralement la mélangerie. Deux châssis vitrés, un contact électrique permettent au fermier d'exercer, depuis son lit, la surveillance nécessaire.

Le logement des animaux répond, lui aussi, à des conditions très variables suivant les espèces. L'étable est plus éloignée de l'habitation que l'écurie, moins haute, moins

directement aérée, plus chaude, plus obscure. La porcherie est reléguée à l'écart ; le poulailler recueille la chaleur de la cuisine ou celle du tas de fumier. Exclu de « l'aisance » où le paysan lorrain l'entassait au bord de la grand'rue du village, le fumier doit être écarté de l'habitation, proche des écuries et des étables, assez isolé pour permettre le libre accès des voitures. Le choix de son emplacement donne lieu à d'ingénieuses recherches. Son installation comporte une plateforme étanche avec écoulement vers la fosse à purin qui permet de fertiliser le précieux engrais, gage de la moisson future. L'approvisionnement du bétail, l'évacuation des résidus, sont également l'objet d'aménagements rationnels. Un large couloir de service, quelquefois parcouru par des wagonnets sur rails, permet la circulation facile des aliments apportés de la mélangerie, ainsi que l'enlèvement rapide des fumiers. Les râteliers disposés verticalement protègent les animaux contre la chute des poussières, une cloison dite « à cornadis » limite la partie de la mangeoire que peut atteindre l'animal et évite tout gaspillage.

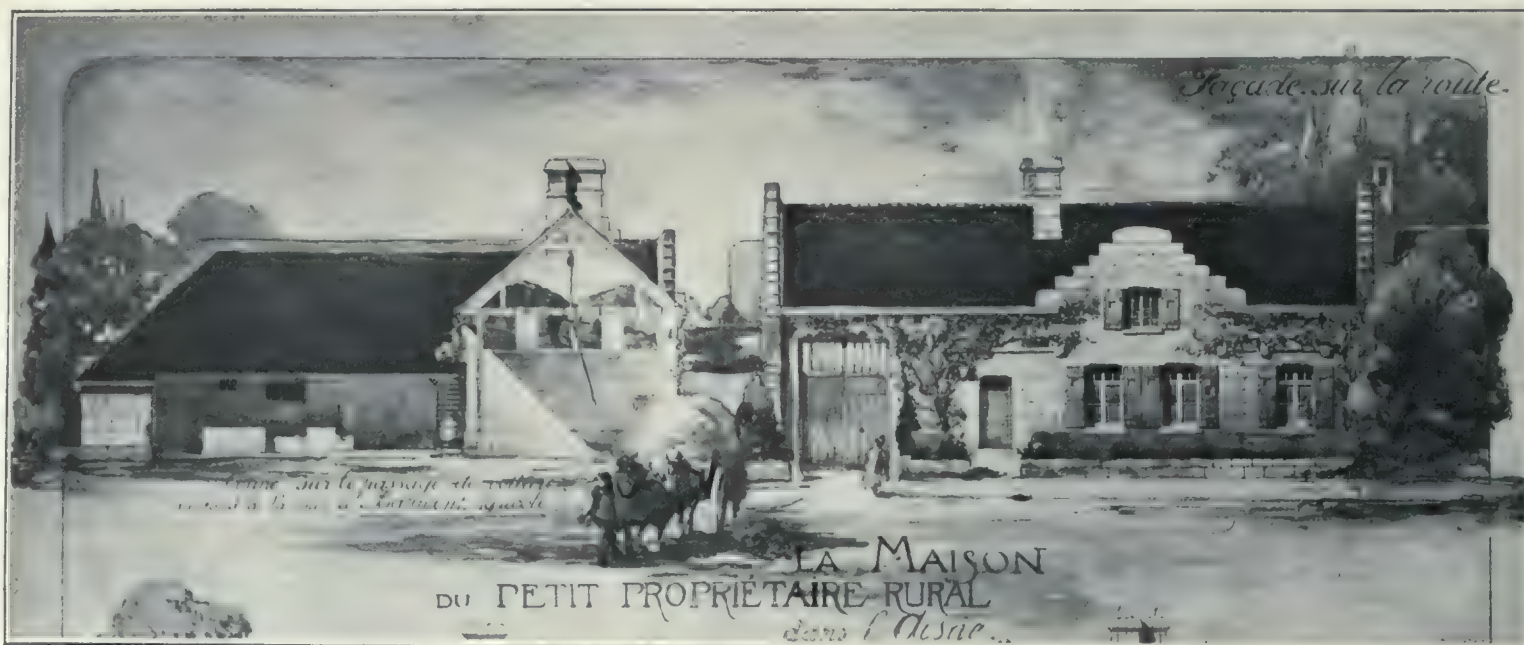
La conservation des récoltes n'exige pas moins de prévision de la part du constructeur. Les greniers à fourrage sont placés au-dessus des étables mais séparés d'elles par des planchers en ciment armé ou en fers à voutains de brique, aussi impénétrables aux buées provenant du bétail qu'au cheminement des rongeurs. La grange doit répondre également à certaines données précises ; la hauteur de ses portes correspond au niveau des plus lourds chargements ; montées sur galets, elles s'ouvrent ou se ferment sous la plus faible poussée. Leurs murs pleins sont percés de barbacanes grillagées qui permettent l'aération, tout en maintenant l'isolement.

La construction d'une simple habitation rurale, pas plus que celle d'une grande exploitation agricole, ne saurait être laissée au hasard. Dans une ville, l'immeuble à loyer demeurera tel qu'il a été bâti. Destiné à rémunérer un capital, il logera successivement des locataires dont les habitudes et les besoins seront sensiblement identiques. Au contraire, la vie rurale évolue avec rapidité, les conditions sociales se transforment. Les possibilités d'extension qu'il faut ménager en construisant une ferme, il importe de les prévoir également si l'on bâtit la maison d'habitation d'un ouvrier journalier agricole qui deviendra quelque jour propriétaire. D'autre part, à la campagne, les professions sont moins nettement différenciées, moins spécialisées qu'à la ville. Le boulanger, le charron sont aussi des cultivateurs. A la boutique, à l'atelier, s'ajoutent le potager, l'écurie, la grange. La vie paysanne pénètre tous les métiers. Il faut lui faire sa part et, pour cela, trouver souvent sur un terrain très réduit les distributions nécessaires. Ce sont là des faits dont il faudra plus que jamais tenir compte au lendemain de la guerre. La reconstruction se fera progressivement, par étapes, suivant les possibilités matérielles et financières. Tout plan devra se prêter à des agrandissements, à des transformations ultérieures. D'autre part, le brusque retour des populations provoquera tant de besoins



Section photographique de l'Armée.

PROJET ARFVIDSON, BASSOMPIERRE, DE RUTTÉ
MAISON DE L'ARTISAN DE VILLAGE EN ALSACE



Section photographique de l'Armée

PROJET SARDOU. — HABITATION DU PETIT PROPRIÉTAIRE RURAL DANS L'AISNE.

immédiats et divers que le paysan, sans nul doute, excercera plus d'un métier.

La réalisation, même partielle, des programmes de reconstitution rencontrera des obstacles d'ordre pratique qui n'ont pas échappé aux auteurs des projets : manque de matériaux, insuffisance des moyens de transport, pénurie de main-d'œuvre. De là, la nécessité d'introduire toutes les simplifications jugées possibles. Il conviendra, en principe, d'utiliser les matériaux trouvés sur place. Dans la plupart des cas, le moellon ne fera pas défaut. La craie, d'un emploi jadis si fréquent en Picardie et en Champagne pour la construction des maisons et même des églises, pourra constituer les assises supérieures des murs qui sont les plus abritées. Les décombres des villages anéantis fourniront d'abondantes carrières. Tantôt on utilisera ces matériaux tels qu'ils sont, tantôt on les emploiera concassés, agglomérés, moulés, convertis en pierre artificielle. La ferraille ne manquera pas pour fournir une armature au ciment. Le mâchefer servira pour la fabrication du béton. De même, la nécessité de ménager le bois entraînera à simplifier la charpente, en réduisant les portées par l'introduction de murs de refend. Il y a là des questions d'espèces ; les solutions devront toujours tenir compte de l'absence d'une main-d'œuvre spéciale et demeurer accessibles au simple maçon du pays.

Cette pénurie de moyens doit-elle interdire toute expression d'art? Il ne le semble pas. Beaucoup de projets contiennent à ce point de vue des indications intéressantes. L'étude des matériaux de couverture nous en offre un exemple entre bien d'autres. On sait que la maison lorraine emprunte une grande part de son caractère pittoresque à son toit de tuiles romaines dont la faible pente, l'ondulation, la patine produisent un heureux effet. C'est un aspect qui dis-



Section photographique de l'Armée

PROJET DELAVAL. — PETITE MAISON DE PAYSAN EN LORRAINE.

paraît avec l'emploi de la tuile mécanique généralement adoptée à cause de sa légèreté et de l'économie qu'elle procure. Des études faites par divers architectes, notamment par M. André Ventre, ont conduit à la création d'un modèle de tuiles à emboîtement qui, possédant les avantages de la tuile mécanique, conservent néanmoins la forme et la couleur de la tuile ancienne. La décoration la plus expressive est souvent celle qui s'obtient par les procédés les plus simples : tels ces pignons à redans du Soissonnais ou encore ces moellons saillants en façade qui rappellent l'habitude ancienne de faire apparaître les parpaings de liaison. Un habile architecte sait aussi comment le décor végétal s'harmonise avec celui de la pierre. Les treilles courant le long des corniches, les fleurs autour des bancs encastrés entre deux hautes bornes, ce sont là des aspects que l'on peut faire varier à l'infini et qu'il suffit en général d'emprunter aux coutumes locales. A l'intérieur du logis, le plafond à poutres apparentes, la peinture de l'entresolivage, les baguettes découpant l'enduit des murs, le dessin des carrelages, la composition des papiers peints, le dessin des paumelles et des serrures peuvent produire d'harmonieux ensembles. Il n'est pas besoin de créer à grands frais de nombreux modèles; quelques types heureusement choisis et fabriqués en séries suffisent à assurer les éléments du décor que chacun disposera à sa fantaisie. Il ne s'agit point d'introduire dans de modestes demeures le faux luxe qui les défigure. Un art du meilleur aloi peut se concilier avec une économique et rapide exécution, pourvu que la convenance de la forme à la destination et à la matière en demeure toujours le principe.



Section photographique de l'Armée.

PROJET MIDY. — FERME DE MOYENNE CULTURE EN CHAMPAGNE.

PAUL LÉON
Chef des Services d'Architecture
au Ministère des Beaux-Arts.



JULES ROMAIN (D'APRÈS) — PARTIE DE LA TENTURE DE SCIPION (SCIPION ET ANNIBAL) — XVI[e] SIÈCLE
CAMP DU DRAP D'OR (1520)

TAPISSERIES DE GUERRE

« Tandis qu'une pluie battante inondait à sa porte ses magnifiques tapisseries ».
(Notre-Dame-de-Paris).

Les chroniqueurs d'autrefois, ceux qui accompagnaient à la guerre les rois ou les grands capitaines, et contaient sur eux mille amusantes anecdotes, ont oublié de nous parler des tapisseries qui voyagaient à travers tous pays pour être accrochées à l'intérieur des tentes et des châteaux hospitaliers « afin de dissimuler, sitôt l'arrivée, la nudité des murs » (1).

Toutefois, nous sommes fixés aujourd'hui sur celles qui suivirent Charles le Téméraire, dans ses campagnes.

Ce duc de Bourgogne avait été élevé à bonne école. Son père, Philippe le Bon, par son luxe effréné et son amour des arts, ne le cédait en rien à son contemporain florentin Laurent le *Magnifique*. Nous nous en rendons compte aisément en parcourant les archives des Flandres et de la Franche-Comté, si patiemment dépouillées par M. de Laborde. Nous savons quelles sommes l'argentier du fondateur de l'ordre de la Toison d'Or, et les fonctionnaires de ses prédécesseurs, distribuaient aux peintres, orfèvres et tapissiers qu'ils employaient. Ces grands inventaires nous en disent long, et on croit lire des catalogues de fastueux collectionneurs, en feuilletant les dépenses de la maison de Bourgogne (1).

Les grands ducs de Bourgogne avaient occasion d'étaler

(1) Les tentures qu'on appelait *draps imagiés* résumerent pour ainsi dire, jusqu'au XVII[e] siècle, toute la décoration des appartements. Le nom qu'elles portent dans le nord de l'Europe, *Ruckelacken* où *Rekkelaken*, tentures mobiles, indique assez leur usage. Les tapissiers décorateurs tendaient à de longues traverses de bois, attachées autour des salles et des chambres, les tapisseries ou couvertures qu'ils rassortissaient avec les meubles ; quelquefois ils faisaient succéder avec rapidité une décoration de tapisserie à une autre. On avait dîné au milieu de danses de bergers ; le soir, au souper, on se trouvait au milieu de batailles. (MONTEIL, tom. I, épist. LXXXI).

(1) A *Colin Bataille, tapissier et bourgeois de Paris :* « cent frans pour un drap de haute-lice de l'*ystoire de Thésée et de l'aigle d'or* ». *premier novembre 1391.*

« En tout douze cent frans, à cent par mois » *Janvier 1392.* Puis en 1396 : « dix sept cent frans pour cause de trois tappis de haute-lice : *Histoire de Pentasilée, reine de Hautonne* et *les très de l'histoire de Regnault de Montauban.*

A *Jean des Croisettes, tapicier sarazinois, demeurant à Arras* « huit cent frans d'or pour l'*histoire de Charlemaine* pris et acheté en l'ostel de Beauté » *(1391).*



JULES ROMAIN (d'après). PARTIE DE LA TENTURE DE SCIPION (L'INCENDIE). — XVI[e] SIÈCLE. — CAMP DU DRAP D'OR (1520)

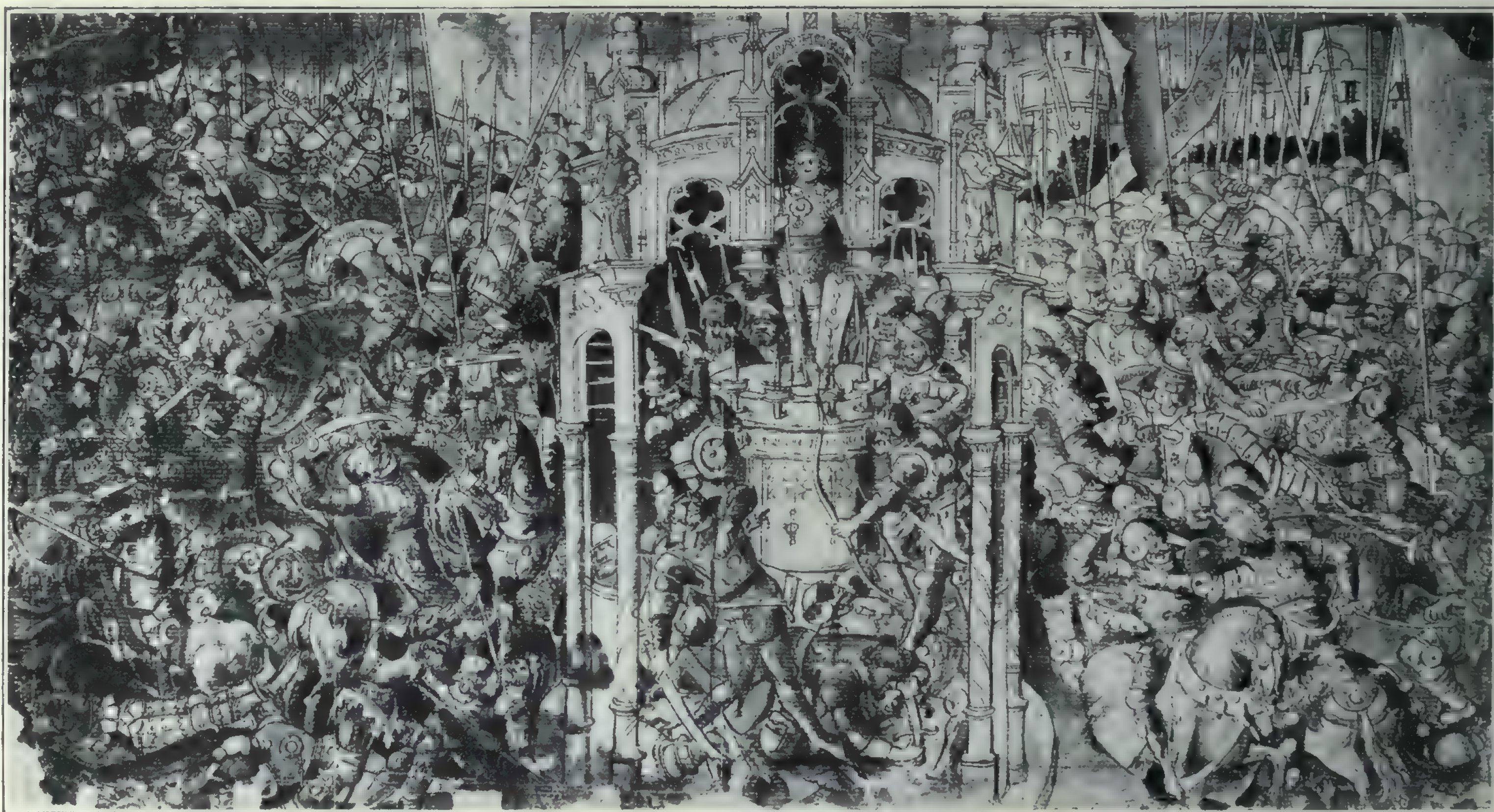
leurs splendides tapisseries, rehaussées d'or et d'argent (1), lors des joyeuses entrées dans leurs *bonnes villes;* les façades des palais disparaissaient sous de riches tentures, comme à Bruges en 1420, où les bourgeois et les marchands des dix-sept nations, qui y avaient leurs comptoirs, rivalisèrent de luxe avec les seigneurs pour fêter leur duc fiancé à une infante de Portugal. C'étaient les tentures de *Jason* et de *Gédéon* qui tapissaient alors la salle dans laquelle se tenait le Chapitre de la Toison d'Or (2). D'autres, aussi célèbres, servaient également de décors.

* * *

Parmi les tapisseries qui furent prises par les Suisses, à la bataille de Granson (1476), il existait une tenture dont le le Téméraire, près de Nancy (1477), vaincu pour la troisième fois par les Suisses, est de Jean Grenier, frère de Pasquier.

Commandée à Saint-Omer par des officiers que Philippe le Bon avait envoyés pour passer marché avec des gens de Tournai (en même temps que la *Passion du Christ* qu'on paya 4.000 écus d'or), cette illustration du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris dut orner tout d'abord la salle à manger ducale de Dijon. Le frugal et sombre Charles le Téméraire l'emporta dans sa tente. Cette moralité en images devait impressionner ses joyeux officiers de souche bourguignonne ou comtoise, et les inciter à mener vie de couvent : « plus de gaie table où les officiers et seigneurs mangeaient avec le maître ».

La composition est suggestive et gaie. *Dîner*, *Souper* et



GUERRE DE TROIE. — CARTON DE TAPISSERIE. — XVe SIÈCLE. — *(Dessins du Louvre).*

sujet fut emprunté à quatre tableaux de ce Roger Wan der Weysen, que les biographes italiens nomment Roger de Bruges.

L'*Allégorie du Banquet* trouvée dans la tente de Charles

Banquet sont trois mauvais compagnons dont il faut se défier. Ils vous engagent souvent plus loin qu'il ne faut, et vous jettent dans les mains d'*Apoplexie*, *Gravelle*, *Fièvre*, *Goutte* et autres personnages connus et signalés de nos

A *Alain Diennys* : « six vins et dix fr. d'or pour un tapis de haute-lice, ouvré à or de l'histoire de *Dieu donné*, contenant 8 aulnes et demie de long ».

A *Jaquet Dordin, marchand et bourgeois de Paris*, « la somme de 1.800 frans pour 3 tappiz de haute-lice de fin fil d'Arras. Deux du *Credo* à 12 prophètes et 12 apostres et l'autre du courronnement de *Nostre-Dame* » (1396).

A *Martin de Paris :* « la somme de IIII ** x. f. pour vente et délivrance d'une chambre de tapisserie d'Arras armoyé des armes de M d S » (1406).

A *Jehan Renout, demeurant à Arras :* « pour la vendue et délivrance d'une chambre de tapisserie de haute-lice de couleur de vert, contenant cinq pièces au pris de XVI sols parisis ».

A *Jehan Wallois :* « 1.138 livres 10 sols pour *chasse d'ours, Joies de la Vierge, Crucifiement, Ressurection de Lazare* » (1413).

A *Grenier (Pasquier) de Tournay « ... Assuérus et Esther ».*

Dans l'inventaire de Philippe le Bon, toutes les tentures sont de *file d'Arras* ; c'est « l'*Apocalipse*, la *bataille de Liège*, la *bataille de Rosebecque*, *Jason*, *histoire de Régnier qui fait un champ de bataille, histoire du duc Guillaume de Normandie, comment il conquist Engleterre, histoire de Lorens Guérin qui chasse le sanglier, histoire de Florence, de Rome, sans or, histoire de Juennesse, appelée la chasse au cerf, histoire de Helcanus qui a perdu sa dame, histoire du duc Regnault de Montauban, comment il vainqui le roy Dennemont devant Angourie, histoire de messire Bertram du Guesclin, à or, histoire de Charlemainet, à or, histoire de semiramis de Babiloine, à or, histoire de Godefroy de Buillon, à or, histoire de l'orgueilleux de la Lande, nommé Parcheval le Galloiz, Herbages et fleurettes, avec au milieu 2 personnages assavoir : un chevalier, une dame et 6 enfans ès quatre cornetz* » (encoignures).

(1) De 1385 à 1496 nous relevons les noms des fabricants de tapisseries à Huwart Vallois, d'Arras (1385) ; Jean Gosset, bourgeois d'Arras (1385) ; Michel Bernart, bourgeois d'Arras (1385) ; Jehan Hennin (1403) ; Jehan de Nieuport (1393) ; Jehan Renoult, d'Arras (1413) ; Jehan Vallois, d'Arras (1413) ; Guy du Termois (1419) ; Jehan de Florenne, rentrayeur, à Valenciennes (1418) . Guillaume et Gregoir Conchyz, de Bruges (1441) ; Jehan Arnoulphin (1422) ; Jehan Visie ; Bauduin le painctre ; Jean Codyc ; Robert Davy ; Jehan de l'Ortye (1448) ; Jehan de Rave (1466) ; Camus de Gardin (1495) ; Anthoine Grenier...

Tous ont émargé. Il ne faut pas oublier de dire aussi que Philippe le Bon, le Mécène également, réprimanda son receveur qui avait oublié de payer la pension de son peintre favori, J. Van Eyck : « J'en ai trez grant desplaisir... » écrivit-il au fonctionnaire.

(2) Albert Castel.



GUERRE DE TROIE. — CARTON DE TAPISSERIE. — XVe SIÈCLE. — (*Dessins du Louvre*).

jours dans les brochures de propagande anti-alcoolique. *Banquet* est plus perfide encore que les autres, il ne rêve que méchants tours à jouer à ses convives. Lorsqu'il invite messieurs et mesdames *Passe-Temps*, *Bonne-Compagnie*, *Je-bois-à-vous*, *Friandise* et *Toujours-disposé-à-s'y-rendre*, il leur sert des plats de sa façon dont on se repent vite d'avoir goûté. Ainsi que dans les anciens festins d'Egypte, apparaissent ensuite une foule de squelettes : ce sont la *Mort* et les *Pâles maladies* qui viennent assaillir ceux qui ne se modèrent pas assez. Les malheureux vont se plaindre ensuite à dame *Expérience* assise sur son trône, le sceptre à la main. Averroès, le médecin arabe et Galien, le médecin



GUERRE DE TROIE. — CARTON DE TAPISSERIE. — XVe SIÈCLE. — (*Dessins du Louvre*).



PARTIE DE LA TENTURE DITE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, PRISE DANS SA TENTE, AU BUTIN DE NANCY (1477).

grec, se tiennent à ses côtés. Le greffier de cet imposant tribunal se nomme *Remède*. On condamne *Banquet* à être pendu, quant à *Dîner* et *Souper* qui sont considérés comme d'utilité publique, on les épargne à la condition qu'ils mettront entre eux un intervalle de six heures!... C'est du *fatras*; jadis, on appelait ces extravagances du *pataffio*. En ce temps-là la Bourgogne était heureuse, comme dit le Buridan de la *Tour de Nesle*, elle ne se doutait pas que l'ennemi ferait main basse sur les tapisseries de la tente de Charles le Téméraire ainsi que sur ses bijoux de famille. La considérable tenture ici décrite dort aujourd'hui au musée Lorrain de Nancy, et les deux principaux diamants du trésor dits *Lampes des Flandres* ont eu un destin singulier : le plus gros qui provenait du Grand Mogol est actuellement enchâssé dans la tiare du pape (1), le second a connu le feu des enchères à l'hôtel Drouot.



PARTIE DE LA TENTURE DITE DE CHARLES LE TÉMÉRAIRE, PRISE DANS SA TENTE, AU BUTIN DE NANCY (1477).

* * *

La tenture *dite* de Valenciennes pour y avoir été découverte en 1830 dans les greniers de l'Hôtel-de-Ville par M. Vitet, fut, sous la Révolution, confisquée chez le duc de Croy, comme bien d'émigré. Les principaux personnages tissés d'or et d'argent de ce tournoi

(1) Un soldat du duc René de Lorraine l'avait vendu un écu ; il fut acheté six mille ducats à son troisième propriétaire par un usurier qui le céda avec bénéfice à un Sforza, duc de Milan. Vingt-sept ans plus tard, le pape Jules II en devenait acquéreur.



LE TOURNOI DE SANDRICOURT. — XVe SIÈCLE. — *(Dessins du Louvre)*



LE TOURNOI DE SANDRICOURT. — XVe SIÈCLE. — *(Dessins du Louvre)*

sont Charles VIII, roi de France ; Philippe le Beau et sa femme Jeanne la Folle, mère de Charles le Quint. Une version d'érudit affirme que le prince occupant le centre de la loge ne serait autre que le roi Maximilien tenant le bâton de commandement. Près de lui son fils Philippe le Beau et sa belle-fille Jeanne. Philippe porte le collier de la Toison d'Or, puis le Prince-Archevêque, et, en avant, sur son cheval blanc, le Grand Electeur. Il était invraisemblable, d'ailleurs, de faire voisiner Charles VIII et Philippe le Beau, le roi de France qui devait épouser la



LE TOURNOI DE SANDRICOURT. — XVe SIÈCLE. — *(Dessins du Louvre).*

fille de Maximilien, Marguerite d'Autriche, s'étant dérobé au dernier moment.

Les cartons du *tournoi de Sandricourt* (XVe siècle), probablement des maquettes de tapisseries ou de fresques, sont de Baullery, dessinateur contemporain de Charles VIII. On connaît d'autres illustrations de ce *Pas d'armes* (manuscrits de la Bibliothèque Nationale et de l'Arsenal) ; mais ils ne ressemblent à aucune des miniatures de ces relations.

A la célèbre entrevue du *Camp du Drap d'or*, où François Ier et Henri VIII rivalisèrent de magnificence, le roi de France étala quatre pièces de tapisseries des victoires de *Scipion l'Africain*, elles valaient plus de 50.000 écus, assure Brantôme.

⁂

Peut-on imaginer que ces ouvrages admirables, faits avec un art si attentif, aient été achevés et parachevés dans le bruit des révolutions, dans le fracas des guerres, dans un « enfer de fumée » comme dit Michelet. Contemporains des pires troubles, ces monuments de foi et de surhumaine patience font songer aux fourmilières qui se reconstituent inlassablement, étage par étage, au lendemain des catastrophes.

La vitalité, la ténacité des artistes flamands eurent toujours raison des événements qui les prirent à la gorge et que la cloche « Roëland » du beffroi de Gand annonçait nuit et jour, à toute volée. Que de fois ces bénédictins de la laine — *les ongles bleus* — durent-ils quitter le métier pour s'armer du *goldendag*.

Braves gens, artisans consciencieux, dont les fils souffrent les mêmes maux aujourd'hui, gens indomptables dont le riche pays a toujours tenté les gouvernements voraces.

Tous n'ont-ils pas voulu faire un pèlerinage aux magasins des Flandres, aux épices de Bruges, aux fines toiles d'Ypres, aux tapisseries de Tournai ; mais les flamands prirent un jour leur revanche, et plus d'un haut-baron périt ensuite, au XIVe siècle, sous les maillets de plomb des tapissiers !

MAURICE VAUCAIRE.

Nº 166 LES ARTS 1918



Photo Goupil.

DEGAS. — PORTRAIT DE LA DAME AUX RAISINS DORÉS
COLLECTION DE MRS GARDNER, BOSTON


Photo Goupil.

DEGAS. — RÉPÉTITION DE DANSE

ESSAI SUR MONSIEUR DEGAS

L'AVENIR aura fort à faire avec Degas. Plus encore peut-être que notre propre temps qui s'est cependant beaucoup occupé de lui.

C'est que son œuvre, son caractère et sa vie sont également riches en enseignements et en problèmes; j'entends ces enseignements toujours nouveaux que prodiguent les ouvrages accomplis avec un acharnement de perfection, et ces problèmes que pose toute âme d'artiste complexe et profonde.

Tous les termes que je viens d'employer ont été pesés, et je les expliquerai plus loin comme il conviendra. Mais dès maintenant il faut déterminer une conception, le plus simple et le plus véridique possible, de cet homme et de cette œuvre sur lesquels on s'est fait, en général, de bien étranges idées.

Les uns se sont attachés à recueillir et à colporter, même lorsqu'ils n'étaient pas de lui, ses « mots cruels » — même lorsqu'ils n'étaient pas cruels. Ils ont ainsi contribué à répandre une caricature de grincheux, de railleur envers et contre tous. Ils ont simplement passé sous silence — parce qu'ils les ignoraient, — ses enthousiasmes, qui font autant au moins que ses colères, partie intégrante de sa physionomie.

D'autres ont été hypnotisés par les sommes que finirent par atteindre ses travaux. Les bordereaux des ventes publiques leur ont fait perdre de vue la signification et la beauté même de l'œuvre. Comment comprendre la portée d'une peinture, la leçon d'un dessin, quand un chiffre danse devant les yeux du spectateur? De là à faire de cette question la préoccupation principale et le tourment des dernières années de Degas, il n'y avait qu'un pas, et la légende l'a plus que largement dépassé.

Son tourment! Il était bien d'une autre nature et d'une autre acuité! Nous chercherons tout à l'heure à l'approfondir.

Quant au souci qu'il pouvait avoir du cours de ses œuvres, tout ce qu'il a laissé dans son atelier, tout ce qu'il a corrigé, tout ce qu'il a détruit, lorsqu'il eût pu vendre à prix d'or jusqu'à la moindre bribe, répond à ce genre de questions de façon à les réduire à quelque chose de moins qu'une ombre au tableau.

Les badauds, ceux qui ne jugent que par ouï-dire et qui possèdent une faculté remarquable de tirer la conclusion la plus fausse possible d'un fait à peu près exact, ont pris acte de son isolement volontaire (qui sait s'il n'était pas volontaire surtout *de la part des autres?)* pour lui constituer encore une légende, celle de féroce égoïsme, pour ne pas dire de méchanceté. Ceci touche à trop de points délicats de sa vie pour que nous entrions dessus dans de longues ou même dans de précises explications. Il importe seulement de mettre ceux qui viendront après nous en défiance contre cette interprétation de son caractère et de sa solitude. Ils se rappelleront que l'histoire de Rembrandt fut de même altérée pendant les deux siècles qui suivirent sa mort par une quantité de traits anecdotiques, fantaisistes ou déformés : sa rapacité, sa tyrannie envers ses élèves, sa mort misérable, son dévergondage, que sais-je encore? Toutes ces sortes d'indications, soi disant documentaires, et auxquelles d'ailleurs ne s'attachent que les esprits dominés par le petit côté des



Photo Durand-Ruel

DEGAS. PORTRAIT DE FAMILLE

choses, n'ont aucune valeur, aucune couleur, quand les flammes de l'esprit ne jettent pas sur elles leur éclatante et vivifiante lumière.

Le culte que nous professons à l'égard des hommes supérieurs ne s'alimente pas de commérages.

De même enfin ce qui concerne l'idée que l'on pourrait se faire de son esprit et de son idéal par un examen, trop rapide, il est vrai, et trop superficiel de son œuvre. Lorsque l'on regarderait trop extérieurement, — je parle pour les respectables délicatesses qui s'effarouchent à tout propos, — les études de mœurs, les types de danseuses, les cabotines, les blanchisseuses, etc. où, avec une entière et âpre franchise, Degas a étudié

La bestialité dans toute sa candeur,

l'on perdrait de vue tout un autre aspect, non moins important, de son bagage, où s'affirment à découvert sa



Photo Goupil.

DEGAS. — CHEVAUX DE COURSES

distinction qui était profonde, sa noblesse classique. Elles sont d'ailleurs tout aussi lisibles, pour ceux qui savent lire, dans un balancement de bras, un mouvement de jambes d'une quelconque de ses « marcheuses », et même jusque dans l'accroupissement batracien d'une de ses femmes au tub. On ne saurait trop insister sur ces deux éléments essentiels, entre maints autres, de ce que nous appelons la distinction chez Degas : le raffinement et l'énergie. Tantôt l'un, tantôt l'autre a prédominé, mais ils se sont toujours trouvés réunis dans tout ce qu'il a fait, depuis le moindre croquis de geste saisi au vol jusqu'au tableau le plus plein et le plus précieux.

Cette distinction du dessin n'est autre que le reflet de celle même de l'esprit. Le dessin est un langage à la fois direct et mystérieux, inexplicable, en tous cas, par les mots, mais qui permet à ceux qui sont initiés et doués de la sensibilité nécessaire, de pénétrer jusqu'au plus intime de l'esprit des grands artistes qui le parlent, puis, grâce à cela, de revenir à la constatation et à la compréhension de l'homme et de la nature humaine en général.



Photo Durand-Ruel

DEGAS. — JEUNES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES GARÇONS A LA LUTTE

Aussi, observées avec l'attention et la perspicacité qu'elles exigent, les œuvres de Degas permettront à nos successeurs d'étudier un des plus curieux et des plus attachants tempéraments de peintre qui furent jamais.

Comme celles de Daumier, mais avec une finesse toute spéciale, elles dépassent de beaucoup l'époque à laquelle elles appartiennent, et qu'elles *semblent* raconter. La raison ? C'est, encore une fois, que l'homme n'avait pas une parcelle de vulgarité ; que l'observateur voyait de haut ; que l'ironiste en apparence avait un idéal des plus élevés ; que l'interprète des simulacres de la vie n'eut au fond qu'une passion, qu'une avidité, impossibles à assouvir, celles de capter et de combiner les lignes, les valeurs et les harmonies qui, de cette vie à la fois perpétuellement attrayante et perpétuellement décevante, font pour l'artiste un tourment plein de joies.

Je ne puis m'empêcher de jeter dès maintenant les mots auxquels je ne me proposais d'arriver qu'après une minutieuse analyse : l'*œuvre et la vie de Degas sont une grande volonté mise au service d'une grande inquiétude.*

Après tout, pourquoi ne pas procéder ainsi dans l'étude dont nous essayons de jeter les bases aujourd'hui? Nous en avons dit assez pour écarter momentanément les premiers malentendus, et pour permettre d'entrevoir l'homme tel qu'il était réellement.

Il ne nous reste qu'à vérifier l'assertion qui s'est



Photo Goupil.

DEGAS. — UN CAFÉ-CONCERT

imposée à nous plus encore que nous ne l'avons dégagée nous-mêmes.

Sans doute, en réunissant beaucoup de petits traits d'humeur, de préventions, d'aversions, de véhémences, dont plus d'un contemporain pourrait témoigner, on réussirait à composer un portrait de Degas qui ne serait rien moins qu'aimable, portrait dont tous les éléments seraient exacts et dont l'ensemble serait complètement faux.

On peut, en revanche, en ne tenant compte que de ses aspirations, de ses efforts, de ses conquêtes, de sa noble intransigeance, en établir un autre, magnifique. C'est celui-là que nous préférons essayer.

I. — LA JEUNESSE

Trois images physiques de Degas me hantent avec une obstination singulière, ou plutôt deux m'ont toujours hanté pendant plus de vingt ans, et une troisième, depuis un an ou deux, est venue se mêler aux deux premières, les compléter, les continuer de telle sorte que tout le développement d'une ample existence apparaît rien qu'en passant par ces trois seuls points culminants, ces trois synthèses physionomiques.

La première, m'est fournie par une peinture et une petite eau-forte où il s'est représenté lui-même vers la vingtième année. Dans l'eau-forte, il s'y est portraituré *à contre-jour*, ce qui est déjà toute une indication de caractère : à la fois la recherche de la difficulté, et l'impulsion naturelle à trouver un mode de présentation inédit d'un thème ordinaire. Cependant les traits sont extrêmement lisibles et très expressifs. Ils disent surtout beaucoup de timidité et de sensibilité avec une tendance au caprice.

Pour la peinture, c'est celle qui est reproduite ici. La facture en est moins libre, et comme en retard sur les accents capricieux et incisifs de la pointe. Mais malgré cette exécution lisse, soignée, respectueuse, qui reste un peu en deçà même des portraits d'Ingres que Degas s'offrira un jour la fière récompense d'acquérir, les mêmes caractères expressifs, et d'autres encore, s'affirment puissamment. Le front,



Photo Goupil.

DEGAS. — CHANTEUSE DE CAFÉ-CONCERT. (Collection de M. P. Gallimard)

en pleine lumière, est superbe. Les yeux sont plus brillants, plus inspirés. Le bas du visage seul, demeure le refuge d'encore beaucoup de douceur et d'irrésolution. Tout annonce une vive intelligence. Plus d'un trait ferait présager un homme aimable et émotif; très peu un homme susceptible de s'aguerrir. Tout cela paraîtra peut-être encore en désaccord avec l'idée courante qu'on se fait de Degas, même jeune. Et pourtant ces portraits où un esprit exercé à l'analyse humaine dégage sans peine la ressemblance future sont, on le sent, d'une vérité presque candide.



Photo Goupil.

DEGAS. — ÉTUDE AUX CRAYONS DE COULEURS

C'est d'ailleurs l'époque où Degas sonnait, très ému, à la porte d'Ingres en se recommandant de son ami M. Valpinçon, et balbutiant quelques paroles, emportait textuellement cette brève leçon : « Faites des lignes, beaucoup de lignes, et vous deviendrez ainsi un bon artiste. »

C'est l'époque aussi où il copiait beaucoup au Louvre, très solitaire, peu recherché et se liant peu. J'ai eu moi-même, de son caractère alors farouche et sensible, une révélation personnelle. Il y a quelque vingt ans, j'accompagnais Degas au Musée. Il avait alors moins de la soixantaine et il était encore gai, séduisant et brillant quand il se sentait goûté et compris.

A un moment il s'arrêta, et baissant la voix et me tirant un peu à l'écart, il me désigna une dame fort âgée qui copiait les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien. Tous les habitués du Louvre l'ont vue car il semble qu'elle n'ait jamais fait d'autre copie pendant de longues années.

Il me dit alors avoir passionnément souhaité faire la connaissance de cette dame, lorsque lui et elle étaient jeunes, mais n'avoir jamais osé l'approcher. Lorsqu'on sait avec quelle désinvolture alors la glace était rompue entre les rapins des deux sexes, on peut juger combien le jeune Degas était peu audacieux.

— J'aurais voulu au moins savoir son nom, ajouta-t-il avec un enjouement qui cachait plus d'émotion qu'il n'aurait voulu le faire paraître.

Hélas! je fis — sans résultat d'ailleurs — ce que le fier, le cruel, l'audacieux Degas de l'âge mûr n'osait pas plus que quarante ans avant. Je passai derrière la toile. Aucun nom n'était marqué sur le châssis...

C'est un petit roman plus muet encore que celui du sonnet d'Arvers. Sans y attacher autrement d'importance, je puis vous assurer que tout le jeune homme du portrait de l'eau-forte de la vingtième année me réapparut alors, pendant un moment, dans le maître célèbre, à l'apparence et à la réputation hautaines.

Je ne puis quitter cette image sans m'arrêter encore à ses caractères intellectuels. Cette intelligence, ai-je dit, est lumineuse et rapide avec pourtant une sorte de défiance envers la réalité. Le jeune peintre la perçoit, certes, et la mesure, mais s'en méfie et s'en évade. Il n'a pas la placidité du réaliste, mais, ce qui est tout à fait différent, l'attention mobile et complexe du chercheur de vérité. Jusque dans ses essais les plus classiques, ses dessins les plus traditionnels, ses portraits d'une vigoureuse ressemblance, sa fine discussion fera qu'au moment même où il copie, il transposera.



Photo Durand-Ruel.

DEGAS. — MADEMOISELLE FIOCRE DANS LE BALLET DE LA SOURCE

II. — L'AGE MUR

La seconde image que j'ai été à même de me faire de Degas, non plus d'après les documents, mais d'après le vif, est singulièrement plus compliquée, et surtout plus difficile à opposer à la légende. C'est celle de l'homme qui n'avait pas encore atteint la soixantaine, mais qui était arrivé à la grande célébrité. Il était plein de force, d'esprit, d'entrain, tout en ayant déjà un penchant pour une relative solitude et en ressentant la préoccupation d'une vue un peu altérée, mais pas certes pour l'empêcher de travailler.

A ce moment Degas était à peu près tel que le représente le buste qu'a fait de lui M. Paulin et que l'on peut voir au musée du Luxembourg. L'air de douceur et d'indécision que l'on remarque dans les portraits de jeunesse, avait alors complètement disparu. Ce n'était déjà plus, sans doute le Degas que presque aucun de nous n'a connu, entre 1875 et 1885, et qui fut à la fois un charmeur et un railleur redouté.

Celui-là fut un gentleman très recherché et ne refusant pas absolument qu'on le recherchât. Il fut gai, cordial, tout en ayant la dent fort dure pour la sottise, la fausse valeur et



Photo Goupil.

DEGAS. — DANSEUSE

les réputations artistiques imméritées. L'ami de Ludovic Halévy en un mot. On le vit alors assidu aux premières et aux Grands Prix. Ses observations du foyer de la danse lui permirent de graver sur des planches que l'on a lieu de craindre perdues une illustration des *Petites Cardinal*. Lettré exquis, il composa par caprice des sonnets d'une écriture très recherchée et très raffinée, voulant prouver que pour faire des vers, il suffit de le vouloir, de même qu'il exécuta sa célèbre série de *paysages*, afin de démontrer qu'il était absolument inutile, pour qu'un paysage soit bon, de le peindre d'après nature.

Durant cette période, qui précéda celle dont je parle, il exposa aux *Indépendants* de la rue Laffitte, et aux *Impressionnistes*, sans être impressionniste le moins du monde. De la même façon, il lançait, plutôt réactionnaire en politique, son mot célèbre, qui pouvait le faire prendre pour un de ces « communards » auxquels on assimilait à ce moment les dangereux peintres qui se nommaient Monet, Renoir, Sisley, etc : « On nous fusille, mais on fouille nos poches. »

Quand on fera la chronologie parallèle de l'œuvre et de la vie de Degas, on trouvera dans cette période quelques-unes de ses peintures les plus délicates, les plus rares de matière, les plus spirituellement composées, avec en même temps, une grande nouveauté de groupement, de mise en toile et de perspective, et une entente de l'ordre et de la clarté, cependant, digne des plus grands classiques. La collection Camondo contient certaines de ces précieuses peintures.

Elle n'ont rien de commun avec les œuvres les plus parfaites de la peinture hollandaise, mais elles leur sont égales en perfection, avec les plus vives différences de conception et d'accent.

Elles sont différentes aussi de celles que produisit Degas lui-même dans la période suivante, celle que j'avais commencé d'analyser d'après la « seconde image » et à laquelle je reviens.

Il y a plus de gravité alors, sinon dans l'esprit (qui fut grave de tout temps) du moins dans la façon d'être. Le Degas de cinquante à soixante ans commence à donner de plus rudes coups de boutoir. Il éloigne les importuns, — qui d'ailleurs n'osent guère s'y frotter. Il éprouve de vives



Photo Goupil.

DEGAS. — ÉTUDE DE NUS POUR UN GROUPE DE DANSEUSES

colères à l'occasion de tels événements politiques que je n'ai ici ni à préciser ni à discuter. Le théâtre ne le voit plus guère. Il vit beaucoup chez lui, se fait faire des lectures, s'intéresse à la photographie, surtout celle qu'on exécute le soir à la lampe, avec des poses interminables. C'est le temps où il ne fait plus de mots et où l'on lui en attribue le plus.

Physiquement, il est droit, élancé encore, vêtu proprement, mais sans recherche d'élégance, plutôt avec le désir d'être à son aise dans des habits d'un usage éprouvé, chapeau mou, jaquette lâche, grand *macfarlane*. La physionomie est curieuse; le front très bombé, les yeux gris qui regardent toujours de haut et les sourcils très relevés, le nez fin et mobile, le menton un peu fuyant, avec une pointe de barbe grisonnante. L'expression est très mélangée. On peut y voir à la fois de l'ironie et de la bonté, de la moquerie et de la bienveillance. Je tiens à ce mot, car Degas, très sévère pour ce qui mérite de la sévérité, ne fut jamais un *malveillant*, bien au contraire. Il examine les choses et les gens avec une sorte de recul du buste, de redressement de la tête, et ponctue ses boutades sur les mœurs du temps de ses fameuses interjections : *quoi !* ou *dites !*

Mais à côté de certaines aversions qui aujourd'hui, si je les détaillais, seraient jugées parfaitement légitimes, quel bel enthousiasme jeune subsiste en lui pour ce qui est vraiment élevé et beau ! Avec quelle sympathie il accueille certains artistes nouveaux, en qui il a constaté des dons et deviné des sympathies ! Comme il parle avec chaleur des maîtres de son choix ! Comme il marque pour eux un respect intelligent et large ! De quelle façon imagée, et pourtant simple et sensée, il cherche à faire partager ces ferveurs !



Photo Durand-Ruel.

DEGAS. — PORTRAIT DE DAME AU PIANO

C'est une joie rare de pouvoir, avec lui, après dîner, feuilleter ses cartons de dessins d'Ingres et de Delacroix, celui qu'il appelle : « le moins cher de tous les grands maîtres » — car à cette période correspond celle où il devient très ardent collectionneur. Les deux étages de la rue Victor-Massé s'encombrent alors des grands portraits d'Ingres, *M. et Madame Leblanc*, *M. de Pastoret*, *M. de Norvins ;* du *Baron Schwiter*, par Delacroix, et en même temps de peintures et d'esquisses de Manet, d'œuvres de Gauguin et de Cézanne... Mais je donnerai plus loin quelques détails sur la collection qui ici nous écarteraient encore du portrait que nous avons commencé.

Dans ce portrait je fais naturellement entrer l'évolution de l'œuvre, correspondant avec celle de la personne. La préciosité robuste de jadis, qui déjà, peu à peu, aux environs de 1880 s'était changée en puissance synthétique, devenait vers 1895, époque qui nous occupe maintenant, une sorte de liberté véhémente, une fougue endiablée, presque furieuse. Il semble que l'artiste



Photo Durand-Ruel.

PORTRAIT DE MONSIEUR DEGAS PAR LUI-MÊME A L'AGE DE VINGT-DEUX ANS

(Voir page 6).

veuille jouir au plus haut degré possible des dernières années de force qu'il sent comptées. C'est une espèce d' « été de la Saint-Martin », mais avec des ardeurs non pareilles. Alors il ne dessine plus, il pétrit : il sabre ses pastels de touches pressées, acharnées, en apparence hasardeuses et qui, pourtant, donnent un modelé singulièrement vigoureux, avec une recherche du mouvement toujours subtile, mais plus violent qu'autrefois. Ou plutôt on voit que la préoccupation de modeler le domine plus que celle d'analyser le geste.

On dirait qu'il veut établir, pour lui-même, des lois de volumes tels qu'il puisse voir ses œuvres même dans la pénombre qui le menace, comme ferait un sculpteur en tâtant ses figures.

Il a, en même temps, des recherches de couleurs vraiment passionnantes et non moins anxieuses, non moins exaltées. A ce moment il commença trois ou quatre très grands panneaux de danseuses, où les figures, vues à mi-jambes étaient presque de la dimension de la nature. Les colorations mauves, pourpres, bleues intenses y dominaient, se mêlant en une diaprure d'une violence et cependant d'une harmonie extrêmes. Bientôt il abandonna ces grandes choses qui furent lors du premier jet d'une beauté exceptionnelle, même dans tout le reste de son œuvre et qui demeurent magnifiques sous la suprême orgie de couleurs dont, au petit bonheur, il les incendia. Et ici, nous touchons au fond même du drame.

Depuis quelque temps, Degas avait une tendance de plus en plus prononcée à *reprendre* ses œuvres. Toutes les fois que chez un collectionneur sans défiance, il réussissait à emprunter un morceau ancien de lui, il le recouvrait de ces sortes de travaux rudes que je viens de décrire. Collectionneurs et acquéreurs se le tinrent pour dit. Depuis longtemps, — et l'histoire est rigoureusement vraie malgré son air de légende, — Henri Rouart avait cadenassé à son mur les célèbres *Danseuses à la barre*. Mais ce qu'il ne pouvait plus essayer sur les œuvres envolées, Degas le fit subir à une quantité de celles qui étaient chez lui, et que de moins en moins il laissait sortir. C'est que sa vue baissait en raison inverse de son savoir et de ses dernières possibilités créatrices.



Photo Durand-Ruel.

LE GRECO. — SAINT DOMINIQUE. (Collection Degas)

Les grandes compositions dont je viens de parler étaient un gage inachevé des pages grandioses dont il aurait pu couvrir des murailles. On sait trop *qu'au moment qu'il aurait fallu*, les pouvoirs officiels firent plus que la sourde oreille à des suggestions amicales pour quelque décoration de l'Opéra.

Mais si Beethoven a pu encore, la musique étant, sur un point de départ incalculé, une opération de calcul, jouir de ses combinaisons harmoniques et « s'entendre » composer quand il était devenu sourd, il faut au contraire au peintre la pleine lumière pour constater ses accords. Sans doute, Degas n'a jamais été, comme on l'a dit, menacé de perdre complètement la vue : jusqu'aux toutes dernières années il percevait encore fort bien l'ensemble et les principales lignes et allures des choses et des gens. Mais il était de ceux à qui il faut tout ou rien, parce qu'ils produisent en intensité.

Dès que le doute seulement commençait à entrer dans un esprit qui avait déjà montré tant d'inquiétude, tant de tourment, c'était le ralentissement fatal, si vives que fussent les flammes de l'esprit. Le tourment continue et s'exaspère quand persévère l'instinct de produire et de créer, et celui-ci



Photo Durand-Ruel.

INGRES. — ROGER ET ANGÉLIQUE
(Collection Degas)

se trouve tout à fait entravé, si légèrement que ce soit, par une tyrannique décision de la nature.

Si Degas vers cette époque cessa, au sens propre, de créer comme jadis, il ne cessa pas tout de suite de produire et c'est alors qu'il fit beaucoup de grands dessins noirs, où le fusain s'exaltait et s'écrasait avec une sorte de rage.

Comme il vivait solitaire et fier, et qu'il n'était dans son caractère de se plaindre, ni de se laisser plaindre, on s'habitua dans le public artistique à l'affaiblissement de la vue de Degas, beaucoup plus aisément qu'il ne s'y habitua lui-même. Or, je le répète, malgré cette lutte si émouvante, il avait encore beaucoup de séduction, de bonne grâce dans l'accueil, de brillant dans la conversation. Il faut bien reconnaître qu'il prouvait par là une force d'âme méritoire. Mais chez nous, on sourit plus volontiers qu'on ne compatit.

On a pu insinuer, en plaisantant, que Degas pouvait dire à tel ou tel interlocuteur qu'il ne le reconnaissait pas et en même temps regarder l'heure à sa montre, ou distinguer de l'autre côté du boulevard une de ses « têtes de turc » habituelles; oui, mais il est certain qu'alors il ne pouvait plus peindre, et c'est cela qui fait le drame.

Il est certain également que dans de telles conjonctures, la *deuxième image* allait peu à peu disparaître pour céder la place à la troisième, qui peu à peu d'abord, puis plus rapidement, se préparait.



Photo Durand-Ruel.

E. DELACROIX. — MISE AU TOMBEAU. (Collection Degas)

III. — LE ROI LEAR

Cette troisième image c'est celle des six à huit dernières années de Degas. C'est celle dont on voit l'expression à la fois homérique et shakespearienne sur la couverture du présent numéro. Elle le montre, durant l'été de 1915, assis dans le jardin du plus cher et du plus fidèle de ses amis, le statuaire Bartholomé. Tant qu'il ne fut pas exproprié de son appartement de la rue Victor-Massé, ou plutôt de ses appartements, puisque nous avons vu qu'un étage était consacré à ses collections et à son atelier et un autre à son logement, il se maintint encore dans une relative activité, et put ne pas paraître trop touché par les glaces de l'âge. Mais lorsque contraint de déménager, il alla habiter boulevard de Clichy, l'idée seule de refaire de l'ordre dans ses œuvres, dans toutes les choses qu'il avait si passionnément conquises jadis, l'épouvanta. Il ne put consentir à ce que ses travaux fussent classés, à ce que sa collection fut accrochée aux murs. La vie, semblait-il, ne pouvait si tard recommencer pour lui. Il est des arbres, majestueux centenaires, que l'on ne transplante pas : ils meurent sans avoir pu donner d'ombrage nouveau.

Degas pendant les deux ou trois premières années qui suivirent ce cataclysme, car c'en fut un pour lui, sembla n'avoir qu'un souci, celui de fuir l'entassement de ses richesses et la confusion de ses travaux. Il n'aurait, de plus, consenti à laisser personne opérer des rangements que ses forces lui refusaient de faire lui-même. Il commença des courses interminables dans Paris et hors Paris, marchant, marchant toujours devant lui comme une sorte de roi Lear de la peinture. Il avait peu à peu laisser pousser ces grands cheveux blancs et cette longue barbe qui lui donnent tant de majesté tourmentée. Il lui arriva souvent de rentrer fort tard le soir, et les quelques rares personnes que cela pouvait encore inquiéter craignirent qu'il lui advînt malheur. D'être accompagné dans ces courses éperdues, il n'en admettait même pas la possibilité ni la discussion.

Qui pouvait le chasser ainsi? Était-ce cette forme que prend la crainte de la mort qui pousse parfois un homme âgé à marcher droit devant lui sans relâche? C'est possible, car je lui ai entendu dire, déjà en 1912, une des rares fois où il consentit encore à aller dans le monde, que l'idée de la mort le hantait jusqu'à l'obsession.

Était-ce, d'autre part, le découragement de ne pouvoir refaire une vie et un labeur entre les murs de son logis demeuré encombré comme au jour de l'emménagement? Cela est encore un des éléments de l'explication. Je lui dis, en effet, un jour où j'avais eu la bonne fortune de le rencontrer, qu'il n'aurait qu'un signe à faire pour que grâce à mainte bonne volonté qui ne demandait qu'à se dévouer pour lui plaire, rien que pour lui plaire, tout s'ordonnât chez lui et lui rendît le désir de vivre encore à la maison. Il me fit cette réponse qui m'est demeurée gravée dans la mémoire, tant elle me navra par l'accent douloureux qui en scanda chaque syllabe : « Mon cher, si vous arrivez à mon âge, vous verrez qu'on n'a plus de goût à rien, qu'on n'a plus confiance en personne, — on est fichu ! »

Cependant, peut-on encore faire une autre conjecture à propos de ces sorties où Degas semblait tout fuir, et sa maison, et les autres, et lui-même, et sa dernière heure? Ce serait que, ne pouvant plus réaliser par les lignes et les couleurs les spectacles qui l'avaient tant passionné, il voulait du moins se remplir les yeux de leurs dernières apparences, et, en même temps qu'il fuyait la mort, courir une dernière fois après la vie ? Cela, je le croirai d'autant plus volontiers qu'il fit, parmi ces promenades, maintes excursions à Versailles, et dans les vieux quartiers de Paris, et dans les quartiers populaires. Et, l'ayant rencontré un soir, au retour de Versailles, je pus constater que sa vue lui permettait toujours — à près de quatre-vingts ans, — de se diriger à merveille, malgré l'affolante circulation que Paris avait encore alors, et je sus aussi qu'il avait trouvé plaisir à son tour de Parc et de Palais. Un peu plus tard, il ne sortit plus et ne fut même plus l'ombre du grand aristocratique artiste qu'il avait été.



Photo Durand-Ruel

A. LEGROS. — PORTRAITS. (Collection Degas)

Chacune de ces trois explications des tragiques randonnées de Monsieur Degas octogénaire, serait problématique et insuffisante. Toutes trois réunies, certainement, composent la vérité. Si je pouvais faire passer mes impressions dans l'esprit du lecteur comme on fait apprécier, la versant, une liqueur qu'on partage, je suis convaincu que la superposition et la combinaison des trois images que j'ai cherché à évoquer, l'une d'après un portrait bien antérieur à mon temps, mais que j'ai fortement ressenti, les deux autres d'après deux états d'un homme que j'ai été à même de voir fréquemment, que j'ai toujours abordé avec un profond respect, mais que j'ai en même temps toujours étudié avec une attention avide, la superposition dis-je, de ces trois apparitions d'une même grande figure faciliterait l'évocation véridique d'un des plus rares caractères d'homme et d'artiste que notre époque ait vu se dresser au-dessus de la moyenne indifférente et vulgaire.

Mais quoi, ces impressions personnelles sont bien faibles, j'en ai conscience, et mieux vaut encore demander à son œuvre les raisons de son ascendant sur l'école française et sur nous, puis dégager de sa manière d'être, de sa personnalité, de tout ce qui nous apparut de son esprit, les enseignements qui ne serviront peut-être qu'à un bien petit nombre de personnes, mais qui n'en seront par cela même que plus salutaires pour un temps qui s'annonce si confus et si désorienté. Ce n'est que par les exceptions que l'art d'un pays, et ce pays tout entier, retrouvent la lumière qui vacillait et refont un pacte fécond avec la vie.

RÉSUMÉ DE LA CARRIÈRE

Reprenons donc dès le début la carrière de Degas.

Il naît à Paris en 1834. La date n'est pas sans importance : au moment où il entrera dans la vie artistique, il n'aura plus à prendre parti dans le grand conflit entre classiques et romantiques, entre partisans de Delacroix et fanatiques d'Ingres. Tout comme nous-mêmes plus tard, il pourra déjà de sang-froid discerner les mérites de l'un et le génie de l'autre. Et cela d'autant mieux que sa nature, très complète, et double par conséquent, le portera à prendre l'un et l'autre pour exemple. Comme il est doué d'un esprit éminemment clair, précis, Ingres le frappera peut-être davantage tout d'abord, et logiquement d'ailleurs la faculté d'analyse par quoi brille ce maître le poussera lui-même à se montrer, dans ses premiers travaux, principalement analytique.

Seulement, comme il y a aussi en lui un homme impatient, non pas de la règle, mais surtout des conventions, ce qui est tout différent, il cherchera presque tout de suite des coupes nouvelles, des expressions non classées et cataloguées à l'usage de ceux qui ne savent qu'obéir sans voir. Il aimait fort, à ce sujet, à citer cette sorte de parabole, de son invention, ou de celle de Manet : Raphaël disant devant un dessin de Daumier, en fronçant le sourcil : « Je ne connais pas cela, mais c'est intéressant » et, devant une peinture de Bouguereau : « Ah ! pour celui-ci, c'est de ma faute ! »



Photo Durand-Ruel.

MANET. — PORTRAIT DE M. X... (Collection Degas)

Il faut faire la part des choses dans ces sortes de boutades, non moins que dans les examens auxquels nous nous livrons. Les mots deviennent si lourds, en pareil cas ! « Les lettres expliquent les arts sans les comprendre » on sait ce célèbre axiome de Degas. Il serait peut-être plus exact de dire qu'elles les expliquent sans pouvoir aisément *les faire* comprendre. Au reste, on cite toujours l'aphorisme ainsi tronqué. Mais Degas m'a plus d'une fois conté qu'il l'avait lui-même complété ainsi : « ... Et les arts comprennent les lettres sans les expliquer. »

Tout ce qu'on peut faire, c'est de constater certaines tendances, et leurs accords ou leurs conflits dans des œuvres, ou des périodes de travail, dont la date est vérifiée, et qui montrent très affirmées les prédilections ou les aspirations du moment.

Fraîchement émancipé des premières inscriptions à l'École de Droit, et passant de là à l'École des Beaux-Arts en 1855, — passant est bien le mot, car dès l'année suivante il se trouve à Rome, — de plus, mis à même d'avoir, par ses relations de famille, entrevu M. Ingres, et sans négliger non plus cette indication qu'il avait fait d'excellentes études littéraires, il avait une bonne volonté bien naturelle à commencer par le côté clas-

sique des choses. De là les premiers dessins et études peintes, tout à fait ingresques, que l'on a conservés de lui.

Mais il y faut compter, nous l'avons vu au commencement de cette étude, à côté de l'homme réservé, rationaliste, volontaire, avec l'inquiet, le tourmenté et l'impulsif. Tour à tour, l'un prend le pas sur l'autre. Le cas psychologique est des plus beaux. Est-ce l'impulsion et l'inquiétude qui soudain échappent à la volonté comme une vapeur trop comprimée se précipite hors des réservoirs ? Est-ce au contraire, la volonté et le rationalisme qui imposent un joug à l'impétuosité native ? La sévère tenue qui est une des beautés de ce dessinateur, même lorsqu'il est le plus emporté et le plus fougueux, est-elle une *systématisation* de cette fougue et de cet emportement ? Ou bien un magni-



Photo Durand-Ruel

MANET. — PORTRAIT DE MADAME E. MANET (Pastel. Collection Degas)

fique *accès* vient-il donner de la vie et du frémissement à une création qui sans lui demeurerait un peu froide et didactique ? Ce sont des questions délicates, en apparence, n'étant susceptibles d'aucune réponse quand on les pose d'une façon aussi généralisée. En revanche, il n'est pas un dessin, un simple croquis de Degas qui ne réponde, catégoriquement, à l'une ou à l'autre de ces demandes, dès le premier coup d'œil. On voit tout de suite quel est celui qui a été inspiré par la raison, et celui qui a jailli en bouillonnant.

Chose curieuse, et superbe, et rare ! ce sont les œuvres de la fin qui ont laissé la part la plus grande, une part presque exclusive à la véhémence, à la passion, à cette admirable *irresponsabilité* des artistes qui ont commencé par la réflexion et la patience.

Ce phénomène de pensée et de création artistique est, encore une fois des plus beaux. Si quelques artistes et critiques des jeunes écoles, ou soi disant telles, ne l'ont pas compris, c'est justement parce qu'il n'ont pas passé par là et qu'ils ont commencé par la fin, ayant négligé, ou dédaigné, de forger leur esprit et d'asservir leur main à la règle. Asservir ? Non, libérer !

Peu importe que l'on juge ces considérations comme trop « littéraires ». Cherchez, il n'y a pas un seul grand artiste qui ne soit tributaire de la *littérature*, c'est-à-dire non pas d'un verbiage d'atelier, mais de la critique unie à la poésie. Accabler de sarcasmes, d'ailleurs peu redoutables, ceux qui pensant, exigent de la pensée, ce n'est que rééditer le : « ils sont trop verts » de la fable.

Élève du plus classique des professeurs, Lamothe, élève d'Ingres, c'est-à-dire d'un classique issu de classique, notre maître, dès ses premiers essais de composition traditionnelle, comme on peut le voir d'après le tableau reproduit ici, des *Jeunes filles Spartiates provoquant des garçons à la lutte*, tableau daté de 1860, mêle à une donnée antique, à une recherche sévère de la forme, un grain de piment moderne.

Son séjour en Italie (il y partit en 1856) développa en lui la double disposition qu'on ne s'étonnera plus, après notre longue analyse, de trouver en lui. L'étude passionnée des maîtres l'amena à sentir précisément ce qu'il y a en eux de passionné.



Photo Durand-Ruel.

MANET. — MEXICAINE. (Collection Degas)

Il copia, en esquisses, ceux qui sont demeurés pour nous les plus vivants. Par une belle opération de transmission, ce qu'il y avait eu, à leur heure, de *moderne* en eux, devint le ferment de ce qu'il y a de moderne pour nous en lui, en même temps que ce qu'il ont de durable lui garantit la durée.

Après ses velléités de peinture *historique*, ces *Jeunes filles Spartiates*, la *Sémiramis*, la *Fille de Jephté*, le talent de Degas, pourrait-on dire, se précipite de plus en plus vers la vie tout en gardant le plus rigoureux contrôle. Le ravissant tableau de *Mademoiselle Fiocre dans la Source*, semblable à une miniature persane, le puissant *Portrait de famille* sont des œuvres de transition ayant force d'œuvres définitives. Les premiers croquis et peintures de courses datent de 1866. Les danseuses, les blanchisseuses, ne tarderont guère, cependant que d'admirables portraits, tels que celui de la *Dame aux raisins dorés* de la collection Mrs. Gardner, un des plus parfaits du genre, s'entremêlent à la façon d'un Holbein qui serait nerveux, à tout ce modernisme. Le *Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans*, du musée de Pau, date de 1873.

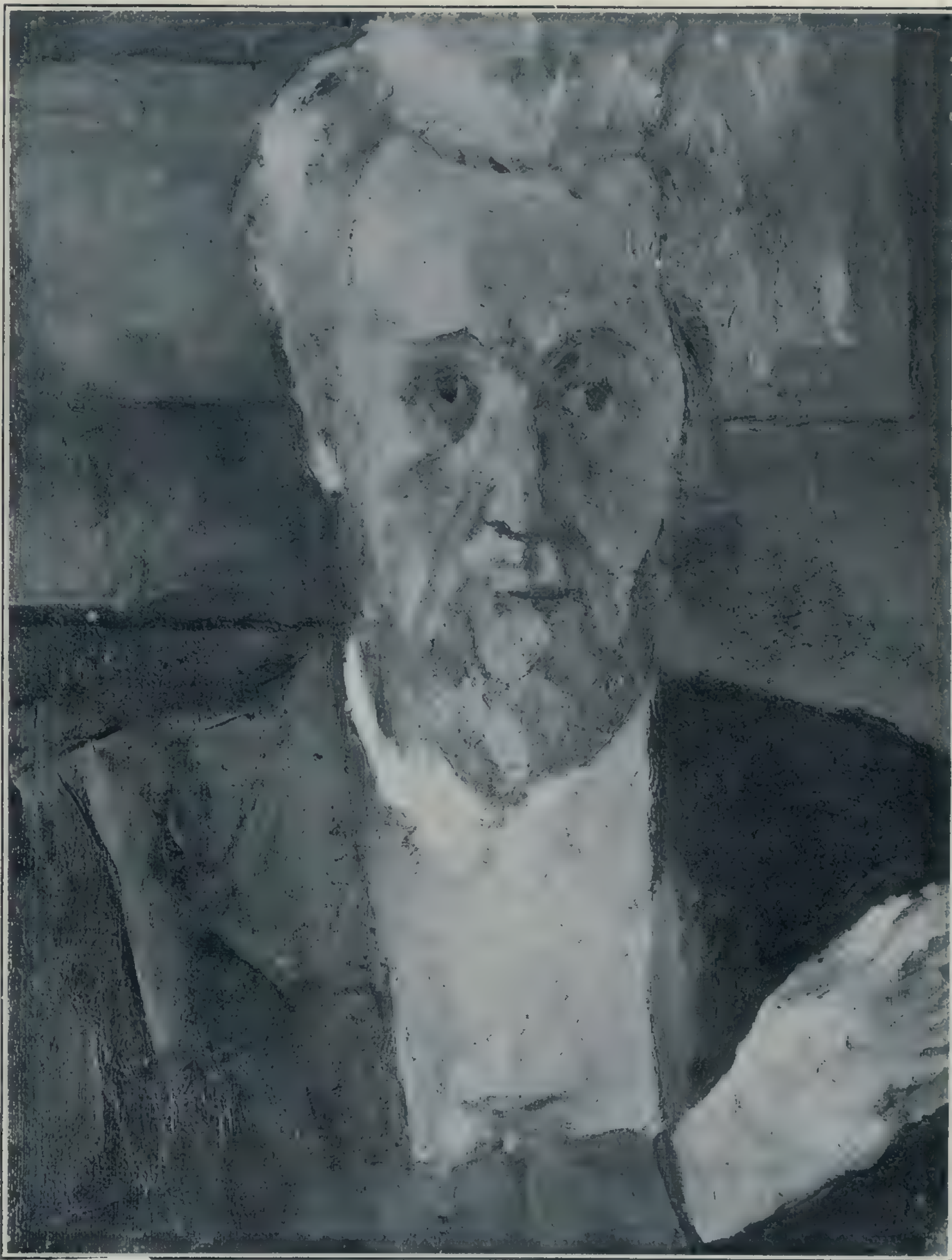
Alors s'accentuent les relations de Degas avec le groupe des nouveaux peintres, Manet, Renoir, Claude Monet, et commence le gros malentendu, aujourd'hui périmé, de la confusion entre l'impressionnisme et l'art de Degas. Il serait superflu de refaire ici, même en quatre mots, cette histoire archi-connue. De même, il serait tout à fait inutile de pousser plus loin et plus en détail la chronologie de la vie et de l'œuvre. Nous en avons assez dit pour que l'on puisse, avec un peu d'opiniâtreté, et avec la sympathie que nous nous sommes efforcés de communiquer, comprendre l'essentiel de l'œuvre, du caractère et de la vie.

Toutefois, notre étude de ce caractère demeurerait incomplète si nous ne parlions pas un peu de la collection que forma Degas, et qui jette sur ses aspirations et ses passions une pénétrante lumière. Jamais on ne put mieux chez un artiste vérifier l'adage : « Dis moi ce que tu aimes, et je te dirai qui tu es. »

S'il n'avait pas été illustre comme peintre, il serait devenu célèbre comme collectionneur, — après sa mort, bien entendu, car il admit peu de personnes à partager ses joies. La fière pudeur qui fut une des causes de son isolement, j'entends pudeur dans un sens essentiellement intellectuel, l'aurait fait trop souffrir d'entendre des sottises devant les objets de son choix. Le collectionneur par vanité n'est pas difficile sur la qualité des regardeurs. Le collectionneur qui *sait* et qui *aime* n'admet pas ces sortes de promiscuités.

Degas mettait tant d'ardeur, à une certaine époque (entre 1892 et 1900), on dirait presque tant de *furia*, dans ces acquisitions artistiques, qu'un jour, dans une vente publique je l'ai vu enchérir sur lui-même. Le commissaire-priseur, M. Chevalier, eut l'honnêteté de l'en avertir, sans cela je ne sais ce qu'il en serait advenu.

Les ventes alimentèrent sa collection, mais pas seules. Diverses sources lui fournirent certains Manet, et pas mal de dessins d'Ingres ou de Delacroix, ainsi que divers Cézanne, qu'il ne garda pas tous. Pour les contemporains, il les acheta par intermédiaire, et lorsqu'un jour il eut une fantaisie pour Gauguin, très largement représenté chez lui, comme on le verra, il les acquit indirectement. Il arriva même que le farouche Inca que pensait être Gauguin fut absolument désarçonné lors du premier achat d'une œuvre importante de lui par un maître pour qui il affectait un respect teinté de sarcasme. « Je suis bien étonné de la décision de Degas » écrivait-il avec plus de satisfaction inavouée encore que d'étonnement mal réprimé.


Photo Durand-Ruel.

CÉZANNE. — PORTRAIT DE M. CHOCQUET. (Collection Degas)

Les grands peintres, en somme, qui dominent dans cette collection, sont Ingres, Delacroix et Manet; puis Greco. On ne saurait non plus oublier que Berthe Morizot, pour qui tout le groupe impressionniste et indépendant avait une si vive affection et une admiration si justifiée, figure avec une ou deux esquisses, et aussi en effigie avec son dramatique portrait par Manet. Mais je ne saurais entrer dans plus de détails, car je n'ai pas à faire à proprement parler une étude d'une collection qui sera mise bientôt en vente, mais seulement à rechercher par quoi elle nous explique plus à fond Degas et ce qu'on pourrait appeler ses mobiles artistiques.

Ingres (avec *M. de Pastoret*, *M. de Norvins*, *M. et Madame Leblanc*, une réplique d'*Angélique et Roger*, et un nombre de beaux dessins) c'est comme une dette de jeunesse envers des œuvres et un maître sévères qui avaient contribué à le former, et qu'il avait, vers le milieu de sa carrière, dépassés en continuant de les saluer respectueusement. Ces peintures, de haute tenue, dont une sorte de majesté classique, une conscience et un goût sévères font presque oublier la froideur, demeuraient pour lui des souvenirs, peut-être même des moyens de contrôle, mais plutôt des objets de piété que de réelle ferveur. Il y avait une trop large bifurcation.

La preuve, du reste, c'est que Delacroix, Manet, Gauguin, voire Cézanne et Van Gogh sont là en majorité, non par hasard, mais par le fait même de l'évolution de son esprit. Un adorateur fasciné et exclusif d'Ingres n'aurait pas aisément admis ces voisinages. Pour Delacroix, c'est

plutôt qu'une analogie de visées et de tempérament, la considération d'une nature de grande distinction envers une autre, — et très différente, — nature supérieurement distinguée. Le portrait du *Baron Schwiter*, morceau le plus important de ce coin de la collection et la *Mise au tombeau*, morceau le plus dramatique, se complètent par une très ample série de dessins qui, eux, faisaient l'admiration la plus sincère de Degas, j'en ai été témoin, et qui certainement, dans la dernière partie de sa production l'ont beaucoup plus stimulé que ceux d'Ingres, inspirateurs de ses débuts.

Quant à Manet, c'était le souvenir des années de lutte en compagnie d'un charmeur. Et en même temps une admiration véritable pour les qualités de sérénité technique. Je l'ai entendu devant le *Jambon* reproduit ici, me parler, — avant même qu'il en fit l'achat, avec un accent de gourmet, de l'« eau d'art qui coulait devant » ce morceau de peinture. De même, je l'ai vu agité comme un jeune homme au sujet de ses premières amours, vers 1894, de la crainte de voir lui échapper ce ravissant pastel de *Madame Manet sur un canapé bleu*.



Photo Durand-Ruel.

GAUGUIN. — LA BELLE ANGÈLE. (Collection Degas)

J'en ai dit assez sur Gauguin, qui étudie ici avec une docilité si heureuse et si délicate l'*Olympia* de Manet. D'autres morceaux de valeur comme le Legros, et les deux Greco (qui soit dit en passant lui plaisaient comme le rattachant par les goûts avec Millet à qui ils avaient appartenu, et avec son ami H. Rouart qui en possédait de typiques dans sa galerie). Enfin, je dirais bien qu'il acquit avec un certain emportement de curiosité des morceaux de Cézanne, et qu'il se sépara des plus importants avec un égal emportement d'indifférence. Mais nous n'avons eu à nous occuper de cette collection qu'à titre explicatif.

Nous voici parvenus à la fin d'un essai à la fois trop incomplet et trop touffu. Mais la cause on l'a vu, c'est la diversité, d'une part, des tendances, des points de vues, des œuvres même, et d'autre part, l'unité singulièrement forte qui règne dans cette variété. Par ces deux signes se distinguent les vrais maitres. Je crois bien que c'est saint Augustin qui a donné cette définition : l'unité dans la diversité. Mais, si ce n'est pas lui, c'est un autre qui s'y connaissait.

Si incomplète qu'elle soit, nous pensons toutefois avoir donné ici une esquisse juste d'un portrait difficile. La grandeur de cette physionomie d'artiste, une des plus belles et des plus fortes de l'art français moderne, est incontestable, et ne pourra que s'affirmer encore avec le temps. Mais ceux même qui auraient le bon vouloir de la comprendre et de l'admirer, pourraient aisément s'égarer, car elle est faite de tout un ensemble de contrastes. Cela ne la rend que plus humaine à la fois et plus haute.

Un composé de sévère dignité et de finesse enjouée ; des forces de mépris singulières et pourtant une sincère modestie, perpétuellement avivée par l'inquiétude ; une sensibilité exquise, profonde, se cachant jalousement, tantôt sous des abords railleurs, et tantôt sous des dehors chagrins ; une supérieure élégance d'esprit qui parait contredite — et qui est en réalité confirmée, — par une horreur des professionnels du *goût;* un âpre éloignement pour les honneurs officiels avec quelque regret, jamais avoué, de n'être pas recherché et honoré dans la mesure où son exceptionnelle valeur l'exigerait; l'indignation de voir spéculer sur ses œuvres et l'impossibilité de se résoudre à les vendre lui-



Photo Durand-Ruel.

GAUGUIN. — COPIE DE L'« OLYMPIA » DE MANET. (Collection Degas)

même ; toute l'attitude d'une volonté de fer, et l'irrésolution en présence des choses les plus courantes de la vie ; une intelligence claire et vaste, déroutée par d'infimes détails ; beaucoup de simplicité naturelle, de courtoisie, de bienveillance, avec une légende exactement opposée ; — voilà quelques traits de ce caractère complexe et beau.

Caractère, certes, difficile à saisir déjà du temps de Degas et devenu, sauf pour quelques esprits, presque inexplicable du nôtre. Et pourtant, plus tard on demeurera surpris que de son vivant, un maitre dont les œuvres prendront place à côté de ceux des plus grandes époques, soit demeuré aux yeux du public comme une sorte de croquemitaine, au jugement des pouvoirs et des artistes officiels un dévoyé, dans les préoccupations des « connaisseurs », un sujet à trafics.

Quoi qu'il en soit, en s'attachant désormais à étudier l'homme, on trouvera toujours en lui l'exemple de la noblesse, de la distinction, et de la vertu. De même ses ouvrages à ceux qui en seront dignes, l'enseignement à se transmettre, d'âge en âge, comme un flambeau dont le

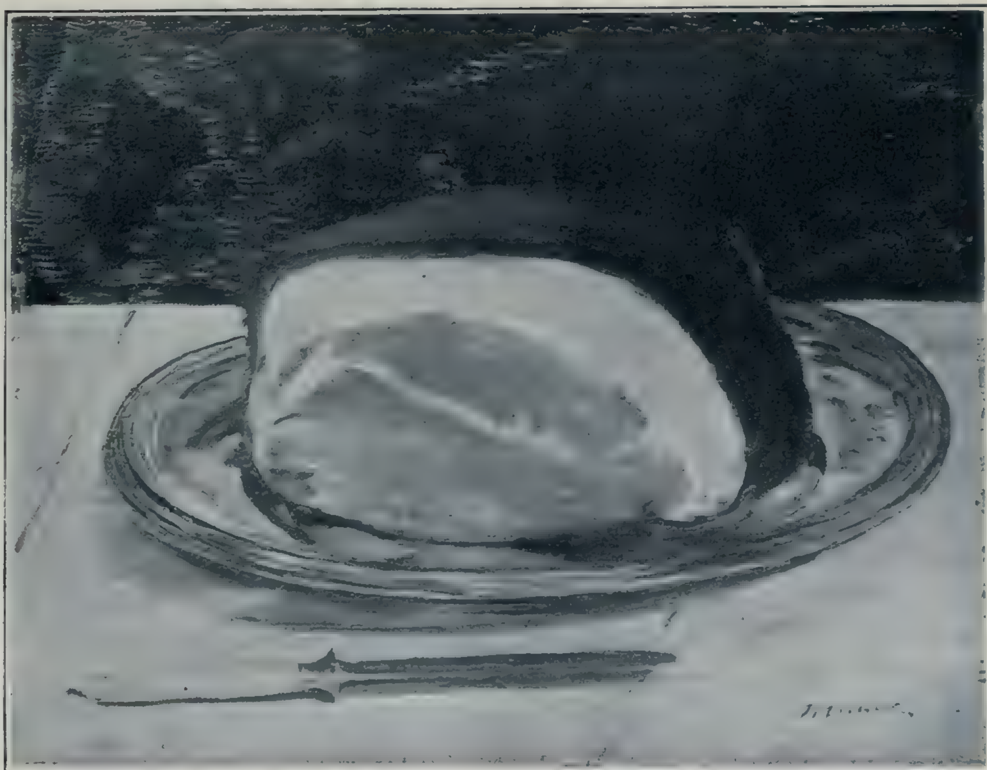


Photo Durand-Ruel.

MANET. — LE JAMBON. (Collection Degas)



Photo Durand-Ruel.

(Collection Degas)

MANET. — PORTRAIT DE MADAME BERTHE MORIZOT



Photo Durand-Ruel.

RENOIR. — PORTRAIT (Collection Degas)

savoir est la cire, et dont la passion est la flamme.

Mais cette œuvre même, il faudra, pour la bien pénétrer, tenir compte de contrastes non moins nombreux que ceux du caractère.

Classique et briseur de conventions, scrupuleux et exalté, riche en impétuosités magnifiques et toujours prêt à reprendre (jusqu'au bord de la destruction!) les travaux accomplis; partant de la tradition la plus respectueuse, pour s'acheminer, tout de suite et toujours, vers l'innovation la plus aiguë; il aura exercé sur l'école française, ou plus exactement sur toute la peinture une immense action.



Photo Durand-Ruel.

VINCENT VAN GOGH. — LES TOURNESOLS (Collection Degas)

Dans le domaine de la couleur, du dessin, de l'arrangement, il aura ouvert à ses successeurs, en même temps qu'il se rattachait aux maîtres anciens, une quantité de routes libres et franches, et il leur aura laissé, sans préciser un choix, la faculté de choisir.

C'est ainsi qu'il faut, avec un respect qui ne sera jamais trop attentif, étudier, comprendre et aimer l'œuvre et la personnalité de Monsieur Degas.

ARSÈNE ALEXANDRE.

GOUPIL et Cie, Editeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

Nº 167 LES ARTS 1918



Photo Giraudon.

QUENTIN DE LA TOUR. — PORTRAIT DU DUC DE VILLARS
(Musée d'Aix en Provence)

Photo Garnier.

CARLE VAN LOO. — L'ÉDUCATION DE L'AMOUR
(Musée d'Aix en Provence)

QUELQUES TABLEAUX DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE

AU MUSÉE D'AIX EN PROVENCE



Aix est une ville tout à fait jolie et la plus jolie de France après Paris, écrivait, au mois de juin 1739, le président de Brosses qui se rendait en Italie. Il allait même dans son enthousiasme jusqu'à la préférer à Dijon : étant donné son amour pour sa bonne ville, il faut convenir que ce n'est pas sous sa plume un mince éloge. Cet enthousiasme nous le comprenons, du reste, aisément, tant il se dégage encore aujourd'hui de charme et de séduction de cette ville délicieuse à laquelle son isolement a conservé tout son caractère de vieille ville parlementaire, de petite capitale riche et élégante. Ses belles rues bordées de maisons construites à l'italienne, aux portes sculptées garnies de lourds marteaux, d'hôtels aux cours nobles, ses places ornées de fontaines et d'inscriptions en style pompeux, rien n'y est changé, et sans les tramways un peu déplacés dans un tel cadre, nous pourrions nous attendre à voir paraître, doucement cahotées dans ces chaises à porteurs dorées, armoriées et doublées de velours, qui étonnaient le bon président, quelques-unes des beautés qui charmèrent la société d'Aix sous le règne du Bien-Aimé et dont les effigies gracieusement mélancoliques entourées de celles de seigneurs qui assistèrent à leurs succès, ravissent encore le voyageur qui, au Musée d'Aix, s'égare dans la salle du XVIIIe siècle.

Cette salle, où l'on remarque bien quelques bonnes toiles du XVIIe siècle, comme l'excellent portrait d'Arnaud, évêque de Toul, daté de 1648, où se retrouve toute la grandeur et la sérénité de Philippe de Champaigne, ou comme le beau médaillon de Mars et Vénus par Nicolas Mignard, est, en effet, presque entièrement remplie d'œuvres du XVIIIe siècle et, non seulement évoque en une sorte de délicieux raccourci la société provençale à cette époque, mais aussi groupe quelques œuvres d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art français.

Deux artistes célèbres attirent, en effet, tout d'abord



Photo Garnier.

N. DE LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE MADAME DE GUEIDAN, EN NAÏADE
(Musée d'Aix en Provence)

l'attention : Hyacinthe Rigaud et Nicolas Largillière, tous deux excellemment représentés, l'un brillant, superbe et puissant, mais d'une réserve un peu aristocratique, l'autre plus bourgeois et plus artificiel, mais d'une bonhomie souriante et peintre exquis.

Six toiles y permettent de suivre Rigaud dans une partie de sa carrière; la plus ancienne si l'on s'en rapporte à la date inscrite au dos serait de 1708, elle représente une jeune femme rieuse et l'index levé, laissant admirer l'opulence de ses épaules. Se basant sur cette date, M. Romans, qui prépare une édition du livre de raison de Rigaud, propose d'y voir un portrait de Geneviève Le Ferron, troisième femme de Cardin Lebret, président de la cour d'Aix. Aucune gravure ne nous a permis de confirmer cette ingénieuse et vraisemblable hypothèse, mais il est curieux de rapprocher cette toile du portrait plus important que Rigaud fit plus tard de la quatrième femme du président Lebret et où il la représenta en Cérès, une faucille à la main... Le président, si nous en croyons ces deux images, ne devait pas aimer les femmes tristes!... Quoi qu'il en soit, le petit portrait d'Aix qui nous occupe est d'une jolie lumière, cependant certaines duretés dans l'exécution nous font croire plutôt à une toile peinte dans l'atelier du maître, mais non de la main même de Rigaud.

Il n'en est certes pas de même pour les deux portraits d'hommes voisins, et qui, au contraire, affirment la maîtrise du protégé de Lebrun. L'un, peint en 1713 (d'après l'inscription lisible au dos), représente un seigneur à la physionomie fine et ouverte, vêtu d'une cuirasse recouverte en partie d'un manteau aux plis épais et moelleux. Ce portrait, dans lequel M. Romans propose de voir le seigneur de Collandres, d'une belle expression de physionomie, a de plus l'intérêt



Photo Giraudon.

H. RIGAUD. — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE THOMAS LEGENDRE SEIGNEUR DE COLLANDRES

(Musée d'Aix en Provence)

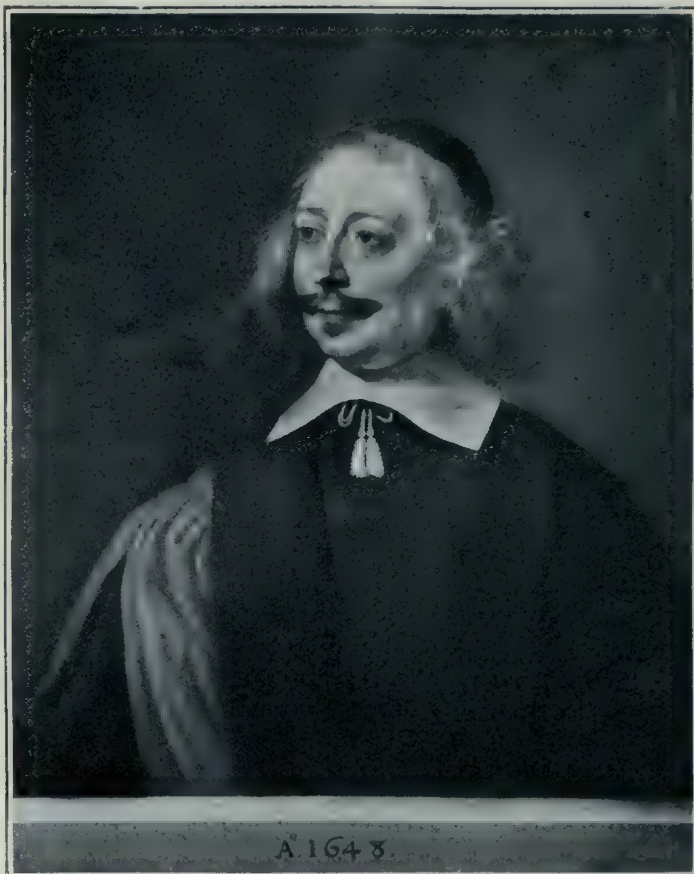


Photo Giraudon.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. — PORTRAIT DE HENRI ARNAUD

(Musée d'Aix en Provence)

d'être en excellent état de conservation. L'autre, vraiment très beau et d'une patine admirable, représente également un homme de guerre, en cuirasse sur laquelle est pendue par un nœud rouge la croix de Saint-Louis; la figure, dont la lumière frappant fortement la joue arrondit le front et découpe nettement le nez et les lèvres, a une grande noblesse; la pâte dorée du visage fait admirablement ressortir la vivacité du regard, enfin, le geste impérieux de la main gantée appuyée sur une canne ajoute encore à la fière attitude du personnage. C'est là, sans contredit, un des plus magnifiques portraits de Rigaud : l'expression de la tête, et la facture si vigoureuse à laquelle ne fait pas tort la virtuosité du traitement des accessoires; la perruque et la boucle qui vient atténuer de sa grâce légère le poli de la cuirasse, la draperie enfin et le merveilleux gant épais et souple, sont d'une richesse de coloris et d'exécution que n'atteindra pas toujours et ne dépassera que rarement Largillière. Quel peut-être ce personnage de si fière allure?... S'appuyant sur la date de 1715 inscrite au dos de la toile et la rapprochant du livre de raison du peintre, M. Romans serait tenté d'y voir le portrait de Daniel de Montesquiou mentionné par l'artiste à cette époque; mais il ajoute que M. de Montesquiou mourut cette même année 1715 à l'âge de quatre-vingt-un ans, et ce rapprochement nous semble alors assez difficile. En effet, même en admettant que le peintre ait voulu rajeunir son modèle, sentiment que Rigaud, croyons-nous, n'aurait pas poussé à l'extrême, il paraît peu vraisemblable qu'il soit allé aussi loin, la figure énergique où les rides n'accusent presque pas le coin de l'œil et du nez, où la joue



Photo Giraudon.

H. RIGAUD. — PORTRAIT D'HOMME
(Musée d'Aix en Provence)

s'affaisse à peine, ce regard ferme, ce geste plein de force, cette solide aisance sous l'armure semble difficilement représenter un vieillard de quatre-vingt-un ans. Si les dates inscrites au dos des toiles ne sont pas de la main de Rigaud, comme l'avait supposé un ancien conservateur du Musée, il faudrait donc examiner attentivement jusqu'à quel point on peut leur faire confiance, et ne pas oublier, non plus, que les dates du livre de raison ne sont pas toujours celles de l'exécution (certaines toiles de Rigaud étant restées plusieurs années sur le métier), mais celles de la commande. Soyons donc très prudents pour ces rapprochements et contentons nous d'admirer en cette toile un merveilleux Rigaud qui rappelle, du reste, comme exécution, le beau portrait du maréchal de Villars.

Nous sommes mieux renseignés sur les derniers portraits de Rigaud du Musée d'Aix. Ils représentent tous trois le marquis Gaspard de Gueidan, une des figures les plus célèbres au XVIIIe siècle du Parlement d'Aix où il avait débuté à vingt-quatre ans comme avocat général et dont il devint président à mortier en 1740. Magistrat très brillant, fin lettré, dont les discours eurent du succès et furent édités en 1739-1745, il goûtait aussi les œuvres d'art et semble avoir beaucoup aimé à se faire portraicturer; ses relations amicales avec Rigaud en témoignent. Il commanda à l'artiste son premier portrait en 1719, c'est celui qui nous le montre, dans une toile admirable de vie, d'expression, de coloris chaud et ambré, en buste, vêtu d'un manteau de velours noir à doublure de brocart rouge et or dont les ramages éblouissants mettent sous la blancheur du cou et de la dentelle, près de la matité sourde du velours, une note chaudement soyeuse. La tête avec le nez busqué et charnu, aux narines légèrement ouvertes, les admirables yeux noirs humides et brillants, la bouche sensuelle, au demi-sourire, est régulière et belle malgré un naissant double menton qui, ajouté à l'énorme perruque, vieillit un peu ce visage de trente ans. Ce portrait avait, en effet, été fait d'après nature à Paris, et terminé en 1720; mais, d'après une de ses lettres (1), Rigaud ne voulut pas l'envoyer avant d'avoir terminé une toile qu'il avait en train pour Madame Lebret, femme du premier président. Et ce ne fut qu'en novembre 1721 que ce portrait, qui avait été payé mille francs, remporta à Aix, auprès des amis de M. de Gueidan qui vantèrent tous sa ressemblance, le grand succès qu'il méritait. C'est au reste cette toile qui devait servir de type à Rigaud pour les deux autres portraits qu'il devait faire du même marquis de Gueidan. Ce dernier n'avait, en effet même pas attendu de recevoir le portrait dont nous venons de parler pour lui en commander un second, beaucoup plus grand cette fois, où il est représenté en avocat général, debout, vêtu de la robe rouge fourrée de vair, la main droite étendue, la gauche posée sur sa toque dans une de ces attitudes nobles qu'affectionnait Rigaud. C'est encore une bonne toile, mais sans la maîtrise de coloris et d'exécution qui fait le charme des deux autres portraits de M. de Gueidan. Cela tient peut-être à la lenteur que le peintre mit à l'achever. En effet, commandé en 1719, ce portrait était, d'après une lettre de Rigaud,



Photo Giraudon

N. DE LARGILLIÈRE. — PORTRAIT D'ADÉLAIDE DE GUEIDAN ET DE SA SŒUR.
(Musée d'Aix en Provence)

(1) Lettres publiées par M. Gibert dans le *Bulletin archéologique* de 1890, n° 1, p. 276.



Photo Giraudon.

H. RIGAUD. — PORTRAIT DE GASPARD DE GUEIDAN, EN JOUEUR DE CORNEMUSE
(Musée d'Aix en Provence)

« tout fini » en 1722, sauf la perruque, les mains et les accessoires ; deux ans plus tard il en est cependant encore au même point, Rigaud attendant toujours un voyage de son modèle à Paris et l'entretenant dans ses lettres d'accessoires qui furent du reste très modifiés. Sans doute M. de Gueidan ne put aller à Paris, d'abord à cause de la peste qui ravageait alors la Provence, mais surtout à cause de son récent mariage avec Mademoiselle de Simiane La Coste. Une lettre de Rigaud, datée de juillet 1724, nous apprend qu'il vient d'expédier à Aix une miniature reproduisant le portrait de l'avocat général et destinée à être montée en bracelet pour la jeune Madame de Gueidan ; quant au grand tableau lui-même, Rigaud l'expédiait enfin à Aix en 1725. Son exécution peu rapide lui a-t-elle nui, commencé par Rigaud, fut-il achevé par son atelier ? Ou a-t-il simplement plus que les autres souffert du temps ou des réparations ?... Toujours est-il que, malgré les qualités de dessin habituelles à l'artiste, il montre des noirs bitumeux, des ombres charbonneuses bien désagréables.



Photo Garnier.

N. MIGNARD. — MARS ET VÉNUS
(Musée d'Aix en Provence)

Rigaud devait prendre une éclatante revanche dans un



Photo Garnier.

N. DE LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE GASPARD DE GUEIDAN



Photo Giraudon

H. RIGAUD. — PORTRAIT DE GASPARD DE GUEIDAN

(Musée d'Aix en Provence)



Photo Garnier.

ARNULPHY. — PORTRAIT DU PRÉSIDENT D'ALBERT-SAINT-HIPPOLYTE
(*Musée d'Aix en Provence*)

autre portrait qu'il fit en 1738 du magistrat provençal, qui est certainement une de ses œuvres les meilleures et dans laquelle il allie de façon inaccoutumée sa puissance de facture avec un traitement plus clair et plus riant de l'élégance des étoffes et du cadre; nous voulons parler du magnifique portrait de M. de Gueidan jouant de la cornemuse. Et rien n'est plus amusant que de voir côte à côte ces deux images du même homme, dans l'une, le magistrat plein de noblesse et de gravité, dans l'autre le gentilhomme élégant et comme rajeuni par son galant accoutrement. Voyez-le, en effet, vêtu ici d'un fastueux justaucorps de brocart à fleurs rougeâtre et or, dont les manches ont des crevés de taffetas changeant feuille morte, tenant dans ses mains, un peu trop longues et fines peut-être, une cornemuse de velours turquoise brodée et passementée, tandis que sur sa hanche bat un sac de même velours et que derrière lui s'enlève, sur le joli fond de paysage en élégants et souples volutes, une draperie de taffetas gris bordé de feu. Évidemment l'attention y est plus dispersée que dans le premier portrait de M. de Gueidan en buste où tout l'intérêt était volontairement concentré sur le visage; mais, cependant, n'est-ce pas, par la vie et la belle facture de la figure alliées à la fantaisie chatoyante et comme malicieusement capricieuse du costume, par l'attitude naturelle n'ayant plus rien de la noblesse un peu compassée de l'avocat général, un des plus beaux portraits de Rigaud? On y sent même, plus que de coutume, le souci de soigner le côté élégant, les petits tours de force techniques du traitement du soyeux costume de cette magnifique toile indiquée sur le livre de raison de Rigaud à la date de 1738 comme étant entièrement originale et qui lui fut payée trois mille francs. Peut-être l'artiste voulut-il montrer par là qu'il était capable, même dans les détails et dans le coloris clair, de rivaliser avec Largillière qui, sur sa recommandation, avait quelques années auparavant exécuté deux portraits dont un très beau, de Madame de Gueidan.

Faisant pendant, « regard », comme on disait alors, au portrait de M. de Gueidan en joueur de cornemuse, de la même taille et dans un accoutrement aussi des plus galants, nous voyons, en effet, une charmante Flore, c'est la femme de l'avocat général peinte par Largillière en 1730, c'est-à-dire huit ans avant M. de Gueidan en joueur de cornemuse. Et là se pose une question : comment se fait-il que M. de Gueidan qui, il l'avait prouvé, aimait et appréciait Rigaud, ne se soit pas adressé à lui pour faire le portrait de sa jeune femme?... Il semble bien qu'il y ait eu là une question d'argent et qu'il ait pensé tout d'abord à Rigaud. Ce dernier, en effet, dans une lettre datée de Paris le 3 mai 1730, écrit à M. de Gueidan pour lui dire qu'il regrette beaucoup de ne pouvoir faire d'après Madame de Gueidan un « regard » au portrait de M. de Gueidan, il allègue d'autres tableaux en train, cela c'est l'excuse polie, mais la vraie raison

c'est le prix : « à l'égard du prix, ajoute-t-il, les choses sont bien changées en ce pays-ci, car le vôtre que j'ai fait pour mille francs de la grandeur dont il est, j'en prends à présent mille écus et les bustes mille livres, ce qui fait ce changement c'est l'augmentation énorme de toutes choses, surtout le logement et les vivres. Vous m'avez vu bien logé pour six cents francs, et du même appartement on m'en a demandé quatre mille livres; l'ayant quitté à cause de cela je n'ay pas pu éviter d'être logé ailleurs à moins de mille écus. J'entre dans ce détail avec vous pour vous faire savoir l'impossibilité de laisser mes ouvrages au prix du temps que vous étiez à Paris. S'il m'était permis, Monsieur, de vous donner un conseil, ce serait celui de vous dire de vous adresser à M. de Largillière, c'est un excellent homme et quoiqu'il vaille beaucoup mieux que moi, il ne prend de ses portraits que cinq cents écus ». M. de Gueidan dut comprendre et ne voulant pas mettre le prix demandé par Rigaud, s'adressa à Largillière. Il semble même que ce fut Madame de Gueidan, sans doute de passage à Paris, qui, sans attendre que Rigaud ait ainsi mis les points sur les i dans sa lettre à M. de Gueidan, et probablement sur son conseil, se soit chargée de prendre la décision de s'adresser à Largillière. Car une lettre de celui ci, datée du 20 mars 1730, c'est-à-dire un peu antérieure à celle de Rigaud que nous venons de citer, nous apprend qu'il a eu la visite de Madame de Gueidan et qu'il va faire son portrait, il hésite seulement à la peindre en Flore ou en Naïade. Les hésitations de Largillière durent cependant être de courte durée, et il alla même vite en besogne, car il annonce le 25 août de la même année que le portrait est fini. « Madame, écrit-il à cette date à Madame de Gueidan, j'ay fini la belle Flore et son Amour. C'est avec justice que l'amour s'est chargé de la pomme d'or, personne ne vous la pouvant disputer. Je me flatte d'y être intéressé, pouvant me rendre cette justice que je n'ai jamais fait un ouvrage aussi accompli avec plus de soin et d'amour. Votre présence, Madame, indépendamment des marques d'estime de M. le marquis, m'a fourni de quoi redoubler mon zèle et vous marquer mon respect. Il ne me faut encore qu'une quinzaine pour repasser la belle Flore, après quoi je ferai une revision de deux ou trois jours pour lui donner la dernière main. Quelque récompense que j'en puisse espérer, elle ne sera jamais proportionnée au temps que cet ouvrage m'a employé pendant lequel sans exagération j'en aurais fait trois. » Largillière, on le voit, était assez satisfait de son œuvre qui fut expédiée à Aix en mai 1731. C'est au reste une toile délicieuse qui a toutes les qualités de Largillière; Madame de Gueidan y porte une merveilleuse jupe de satin rouge changeant avec un corsage de toile d'or orné de perles, elle tient dans sa main une couronne de jasmins et l'on voit à ses côtés un Amour lui tendant la pomme. L'admirable facture chatoyante des étoffes, l'élégance de



Photo Giraudon.

MARGUERITE GÉRARD. — LA MÈRE NOURRICE

(Musée d'Aix en Provence)

l'accoutrement, des fleurs, la jolie tonalité du fond, les qualités de la tête fine et spirituelle, en font, malgré l'aspect théâtral du tout et l'Amour gros rouge et ennuyeux qui semble surgir de l'ampleur de la robe, une toile très brillante.

Largillière fut malheureusement moins bien inspiré pour un portrait qu'il fit ensuite de M. de Gueidan assis à son bureau, tenant dans la main gauche un papier. Il y a encore des qualités charmantes dans la tonalité sourde de cette toile, la tête se détache nettement sur un rideau vert et reste séduisante, mais bien que l'artiste ait, par une lettre datée du 22 juin 1731, demandé pour l'exécution de ce portrait, outre l'admirable buste de M. de Gueidan peint par Rigaud et déjà cité, « une tête bien proportionnée accompagnée d'une perruque peu ou beaucoup poudrée comme son modèle la portait présentement, tout cela servant à exprimer l'air de la personne », le résultat est médiocre. On n'y retrouve plus la belle allure des de Gueidan de Rigaud, et rien ne montre mieux la différence entre les deux artistes. Avec le premier, c'est un personnage élégant, spirituel et fin, gentilhomme autant que magistrat; ici c'est encore le magistrat, important si l'on veut, mais l'air inintelligent, et bien embourgeoisé et alourdi. On comprend que le marquis de Gueidan, déçu par ce portrait de Largillière, ait eu, quelques années plus tard, malgré la différence de prix, de nouveau recours à Rigaud pour le peindre en joueur de cornemuse.

Largillière a encore au Musée d'Aix deux autres portraits, plus charmants par la facture et l'arrangement, mais qui montrent aussi cette lourdeur, et cette sorte de gêne amenée par une trop grande recherche, semblerait-il. L'un représente Adélaïde de Gueidan, en robe de satin céladon orné de fleurs, assise devant un clavecin en bois clair, sa sœur cadette debout derrière elle, en robe de taffetas rose rayé de vert. La scène serait charmante si les figures n'étaient un peu décolorées dans leur raideur artificielle et si le reste du tableau n'était encombré par trois Amours qui rompent étrangement le sentiment familial et la bonhomie charmante de cette petite scène. Quant à la quatrième toile de Largillière, d'une très bonne facture, très amusante dans son mélange d'artificiel et de réalisme, elle



Photo Garnier.

BOZE. — PORTRAIT DE MIRABEAU
(Musée d'Aix en Provence)



Photo Garnier.

ARNULPHY. — PORTRAIT D'HOMME
(Musée d'Aix en Provence)

nous montre, costumée en naïade, une plantureuse commère, dans laquelle il nous faut retrouver avec peine les traits de Madame de Gueidan. Que nous sommes loin ici de la jolie Flore, et comme on en vient à regretter que Largillière, qui, nous l'avons vu, avait pensé dès 1730 à cette allégorie, ait tant tardé à l'exécuter !...

Si Aix doit beaucoup de sa gloire à ses familles de parlementaires, il est un homme qui, à lui seul, fit encore plus pour cette ville, c'est Honoré Armand, duc de Villars, fils du vainqueur de Denain, qui succéda à son père comme gouverneur de la Provence en 1734. Son administration fut intelligente et sage; et ses institutions, entre autres l'école de dessin, les embellissements qu'il ordonna pour la ville d'Aix furent très heureux et lui valurent une célébrité de bon aloi. Qu'il fut léger et un peu fat, ce doit être et c'est bien l'expression qui se dégage du magnifique pastel de La Tour qui trône au milieu de la salle. Tête d'oiseau peut-être avec ce front fuyant, ces yeux un peu divergents, contents mais indécis, ce gros nez sensuel, d'une vérité spirituelle mais criante. N'est-ce pas, du reste, à propos de ce portrait exposé au Salon de 1743, que l'abbé des Fontaines écrivit : « Que dirai-je de M. de La Tour, il ne se borne pas aux traits du visage et de la figure, il peint l'âme, il rend le caractère, l'esprit, le cœur, il peint tout dans ses portraits vivants. » Une des créations qui firent le plus d'honneur au duc de Villars fut la fondation, en 1765, de l'école de dessin d'Aix en Provence, et, parmi les noms des premiers professeurs de cette école nous trouvons celui d'Arnulphy.

Sur la vie d'Arnulphy on connaît peu de chose, c'est à peine si l'on sait que, né à Paris vers 1697, élève du chevalier Luti et de Van Loo, il mourut à Aix en 1786, après avoir été professeur et même directeur de l'école de dessin de cette ville. Le musée d'Aix renferme trois toiles de lui, l'une représente un seigneur encore jeune, la main gauche posée sur le haut d'un casque à panache, sorte de casque héraldique, accessoire de peintre, il porte une cuirasse sur laquelle est passée une écharpe ; c'est un assez bon portrait, mais un peu sec de facture. Le catalogue l'indique comme étant celui de Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues, malheureusement les quelques portraits de Vauvenargues conservés au Cabinet des Estampes sont en contradiction formelle avec cette attribution, les traits étant très différents.

Le second portrait d'Arnulphy, plus intéressant, est celui du président d'Albert-Saint-Hippolyte, représenté en pied dans sa robe fourrée d'hermine, tenant de sa main droite sa toque. Mais le chef-d'œuvre d'Arnulphy est la toile exquise représentant un enfant vêtu d'une robe rose recouverte d'une cuirasse, la croix de Malte au cou. D'après une vieille tradition, ce portrait qui, ainsi que les Rigaud et les Largillère, provient de la famille de Gueidan, serait celui de Claude de Simiane qui fut grand prieur de Malte à Toulouse en 1722. Si vraiment il s'agit bien de Claude de Simiane, il faut admettre qu'Arnulphy exécuta sa toile bien après coup ; quoi qu'il en soit, c'est une des meilleures du musée d'Aix et l'une des plus séduisantes de ce XVIIIe siècle qui en a tant laissées. Le fond, très mouvementé avec, à gauche, la silhouette d'une ville enflammée que prennent d'assaut des cavaliers menés par le même enfant à cheval, fait encore ressortir la jolie expression de la tête enfantine, la note claire de la robe rose et l'exquis coloris de la cuirasse. Pourquoi cet accoutrement et à quel exploit ce tableau fait-il allusion?... Il nous a été impossible de trouver ce renseignement à Aix.

De la même école, mais ayant joué un rôle moins important, Joseph-André Cellony, fils du peintre aixois Joseph Cellony, et mort à Aix en 1746, a laissé lui aussi quelques bons portraits, plus serrés peut-être que ceux d'Arnulphy, d'une tenue plus sévère et où nous retrouvons l'empreinte de son maître Rigaud.

Le musée d'Aix en possède plusieurs, dont deux surtout sont intéressants, celui de Madame de Cabanes, dont la pâleur délicieuse, que fait ressortir une écharpe rouge, est comme illuminée par deux yeux malicieux; l'autre est un fort beau portrait de M. de Panisson en habit couleur feuille morte d'une expression fine et douce.

Il nous faudrait signaler encore bien d'autres toiles, mais la place nous manque : arrêtons-nous néanmoins devant une charmante petite scène familiale de Mademoiselle Gérard nous montrant, dans une chambre à coucher, une jeune maman présentant le sein à deux enfants que lui amène une gouvernante, esquisse d'un joli ton lumineux où nous retrouvons l'influence de Fragonard, qui figura au Salon de 1804; et surtout devant le beau portrait de Mirabeau par Boze. Le grand tribun dans son costume de député du tiers état, tout en noir, comme s'il portait le deuil de cette société si brillante qui l'entoure et qu'il avait aidée à condamner, est debout devant une architecture antique ; comme l'indiquait M. Henry Marcel dans son *Essai sur l'iconographie de Mirabeau*, le peintre s'était servi pour cette toile du pastel qu'il avait fait d'après nature en 1789, et c'est certainement un des meilleurs portraits de Boze et aussi de Mirabeau.

PAUL-ANDRÉ LEMOISNE.



Photo Giraudon.

CELLONY. — PORTRAIT DE M. DE PANISSON
(Musée d'Aix en Provence)



Photo Giraudon.

ARNULPHY. — PORTRAIT DE CLAUDE DE SIMIANE
(Musée d'Aix en Provence)



Photo Goupil.

G.-B. TIEPOLO. — MARS ET VÉNUS — MOTIF POUR UN PLAFOND

COLLECTION FRANÇOIS FLAMENG [1]

Quant à la dame, si l'on considère la fraîcheur de son teint, la délicatesse de ses traits, le dessin du bas du visage qui a la grâce de la jeunesse, elle paraît avoir été portraiturée en son plus bel âge.

Une accentuation physionomique accusée, des tonalités vigoureuses, font donner aux Clouet, vraisemblablement à François, le portrait d'homme à toque et à costume noirs qui se détache sur un fond vert. Tant il a de caractère avec son collier de barbe brune, le dessin de son nez et de sa bouche, il semble qu'on le connaisse, qu'un nom puisse être facilement mis sur sa face particularisée par l'expression de ses yeux, la couleur de leur pupille. Est-ce un Gouffier? Je l'ai supposé un instant. Mais si tentante que soit la chose, — les Gouffier étaient seigneurs d'Oiron aux célèbres poteries, donc amis des arts — il faut, je crois, chercher ailleurs. Les personnages de la cour des Valois ne devaient pas être de bien souples modèles; autrement dit, ils devaient se plier assez mal aux exigences de leurs peintres. Toute férue qu'elle était de portraits, Catherine de Médicis donnant des instructions au sujet de physionomies qui lui étaient chères, écrit : « Il suffit que ce soit un créon pour avoir plus tost fait. » Aussi, les représentations des gens de cour parvenues jusqu'à nous, semblent-elles avoir été généralement exécutées d'après des dessins plus ou moins poussés



Photo Goupil.

WATTEAU. — ÉTUDE D'HOMME. — (Pierre noire et sanguine)

1. Voir *Les Arts*, nos 164 et 165.



FRAGONARD. — ENFANT ENDORMI. — (Sanguine)

mais soigneusement annotés pour la nuance de la chevelure et des yeux, comme pour les teintes des vêtements. Les Clouet ne procédaient pas autrement. Et, chaque fois que l'on se trouve en présence d'une effigie au trait particulièrement ferme, à la physionomie certaine, c'est leur nom qui vient sur les lèvres. La collection Flameng possède en ce sens une pièce infiniment précieuse : le portrait de *Françoise de Brézé*, cette fille aînée du grand sénéchal Louis de Brézé, et de Diane de Poitiers, qui devint duchesse de Bouillon. Sur la foi de l'inscription *Braseu* transformée par Henri Bouchot en Brissac, le dessin figura sous ce dernier nom à l'exposition des Portraits peints ou dessinés organisée, en 1907, à la Bibliothèque Nationale. Dans sa savante introduction du *Catalogue des Crayons français du musée Condé*, M. Moreau-Nélaton élucidant une fois pour toutes la question des inscriptions anciennes portées sur les effigies d'excellente origine conservées à Chantilly, a depuis prouvé, documents paléographiques en mains, qu'elles avaient été placées, les unes, par Catherine de Médicis elle-même, les autres par ses secrétaires connus, et orthographiées dans les deux cas selon la phonétique italianisante usitée par la reine et imitée par son entourage. Un rapprochement facile avec des portraits d'une authenticité iconographique incontestée a corroboré cette opinion. Il faut donc traduire *Brazeu* par *Brézé*. A, se prononçant par maniérisme comme E, selon l'exemple donné par Geoffroy Tory dans son *Champfleury* : « Mon méry est à la porte de Péris où il se faict peyer. »

Françoise de Brézé est ici représentée dans l'éclat de la jeunesse : le peintre a porté ses soins sur le visage. Les vêtements sont à peine indiqués, mais des notes placées en marge complètent sa documentation, pour une représentation plus à l'effet. Il s'agit donc là d'une préparation pour un portrait à exécuter à l'huile ou aux crayons de couleur. Or, pour celui-ci, la première étape de la transformation est connue. C'est le dessin très parent conservé dans la collection Deligand.

Passons aux écoles étrangères : un portrait d'homme arrête. Il est ébauché à l'huile sur un papier rougeâtre qui a l'aspect d'un ancien papyrus. Tant est net le graphique, tant sont tranchées les parties d'ombre et de clair, on est tenté, sur le premier instant, de voir là une œuvre de vieux Nippon. En fait, c'est une très authentique notation de Lucas de Cranach. Le personnage, un être massif dont les pommettes saillent de chaque côté des orbites où luisent des yeux insistants et durs. Un poil noir et rude souligne la lèvre supérieure et la large mâchoire inférieure. Cette physionomie de Germain rude, d'ailleurs magnifique morceau de peintre et de dessinateur, vient de Reims. Elle appartint très certainement à la série



Photo Goupil

QUENTIN DE LA TOUR. — PAR LUI-MÊME. — (Préparation)

d'études de Cranach apportées naguère dans cette ville et dont la quasi totalité est conservée dans son musée.

Après Cranach, Holbein avec un simple dessin. Mais c'est une effigie très étudiée, tracée à la plume, et remodelée au crayon, caractéristique de sa bonne période anglaise. Avec sa toque, ses longs cheveux, sa moustache et sa barbe teintées de brun, son col ouvert, ce contemporain de Henri VIII plaît par son à-côté romantique. Songez donc, il a pu connaître Shakespeare, s'émotionner à ses beaux drames. Tandis que le personnage de Cranach, qu'est-ce qui pourrait le passionner en dehors de la chasse au sanglier ?

L'école espagnole est représentée par un petit portrait du duc d'Olivarès, personnage sensuel et noir qu'encadre une adorable bordure bleuâtre à arabesques d'or. On en donne la paternité à Velasquez qui paraît bien être aussi l'auteur de certain morceau magistral dont la facture et la couleur localisée dans des tons sourds allant du gris argent au bleu noir, s'apparentent à telles de ses peintures du musée de Madrid. Le motif : un *Dindon* plumé sauf les ailes, et pendu par le col à un crochet. Sur le gris de la chair morte et le noir des ailes, la note rouge du jabot s'affirme, mais sans rompre l'harmonie de l'ensemble. C'est un exercice de maître exécuté par plaisir et pour l'enseignement des yeux de peintre.



Photo Goupil.

CLOUET. — PERSONNAGE INCONNU

Pour la joie des mêmes yeux et l'enchantement des vrais amateurs, il y a ici des Chardin ! Un pastel : *les Attributs des Arts* où traîne une draperie d'un rose passé admirable de qualité ; plusieurs peintures dont *Les Outils du Peintre ; Poires, pêches et raisins*. Ici, la lumière joue sur la droite et le centre, part d'un certain pot de grès pour caresser partiellement un amas de raisins noirs et verts, dont certains grains détachés voisinent avec des coquilles de noix ; elle vernit une belle pomme rouge et finit en se butant contre une poire dorée, juteuse, à la queue épaisse. Mais tout cet effet, ses valeurs sont dominés par la qualité des reflets qui miroitent sur la panse du pot brunâtre d'une beauté de matière sans pareille. *Les Outils du Peintre* groupent un rouleau de papier bleu, une vieille bouteille en grès brun, une palette, — la palette de Chardin, arrangée par valeurs du blanc au noir, — enfin, deux vessies gonflées de pigments colorés. Et c'est une sonorité de tons où se jouent toutes les nuances du roux. Un chef-d'œuvre fait de riens ! Ces riens, c'est-à-dire ce papier bleu, ces grès, cette palette, que de morceaux fameux n'ont-ils pas inspirés à Chardin ! N'est-ce pas eux, eux seuls, que l'on rencontre dans les inoubliables *Attributs de la Peinture* qui, de la collection Laperlier, étaient entrés chez M. Doucet ?

Voici maintenant quelques morceaux de Giambattista Tiepolo et de Guardi, ces acrobates de la lumière. De ce dernier, l'*Escalier aux Ruines*. Avec son arc léger découpé sur le ciel, ses murs à moitié écroulés, l'endroit est pittoresque à souhait ; mais c'est la lumière qui est ici une fête, elle avive l'azur de l'atmosphère, dore l'architecture, donne une intense vie aux mouvants personnages dont les costumes ou bleus, ou roses ou jaune-citron chatoyent sous l'ardent soleil. Et puis, au fond, c'est la comédie amoureuse : voyez plutôt le galant et sa dame se hâtant vers la petite porte discrète, la petite porte confidente des amours vénitiennes.

De Guardi encore, cet autre coin de Venise ; une toute petite place, un de ces culs-de-sac qui font le désespoir du nouvel arrivé dans cette ville délicieuse. A l'entrée de l'église à l'architecture légère, découpée sur le ciel bleu, un mendiant et son chien. Ailleurs, à l'ombre d'un mur, des gens causent. En avant, une marchande est agenouillée devant une corbeille posée à terre. Dans la lumière dorée flambe la cape jaune d'un personnage qui se fend. C'est pittoresque en diable. Et quelle touche, quelle vivacité d'effet !

Voici plus lumineux encore.



Photo Goupil.

ANTOON VAN DYCK. — PORTRAIT D'HOMME

Mais ne s'agit-il pas d'un plafond? Entre ciel et mer, sans souci de Neptune grognon et d'amours moqueurs, c'est Mars et Vénus surpris dans leur laisser-aller passionné par un pinceau imprégné non de couleurs terrestres mais de chaud soleil et de clair azur, le pinceau de Giambattista Tiepolo! Dans certain *Christ aux outrages*, c'est lui encore, sa facilité de composition, sa couleur.

De Rembrandt, un *Vieillard*, peut-être un Apôtre des *Pèlerins d Emmaüs.* Tout est roux, mais le brouillard se dissipe autour du visage de cet homme si simple. Dans un nimbe de lumière, ses traits s'accusent, ses cheveux blanchis, sa barbe, se dorent; son foulard devient d'une qualité rare. En fait, une peinture admirable qui nous amène à parler de la magnifique série des dessins du maître d'Amsterdam qui se trouvent ici réunis. A l'exposition organisée en 1908 à la Bibliothèque Nationale, pour la glorification de Rembrandt, M. François Flameng n'avait pas prêté moins de huit dessins, tous importants, de belle conservation et possédant leurs parchemins. Ce nombre s'est depuis augmenté et, sur toute une paroi, le génie de Rembrandt rayonne dans une série de compositions où, en quelques traits de plume rehaussés parfois de sépia, il évoque tous les âges et tous les mondes. Voici *le Retour de l'Enfant prodigue :* le fils repentant est agenouillé au pied du lit de son père affaibli, miné par le chagrin et dont la déchéance physique est assistée par une personne dont la présence est à peine indiquée. Sur tout cela, une ombre légère, argentée, accusée par une teinte de lavis reportant toute la lumière sur l'enfant indigne et le vieillard qui maintenant se souvient. La pièce est petite, elle est peu chargée, l'idée a surgi tout d'une venue; c'est admirable.



Photo Goupil

VELASQUEZ. — PORTRAIT DU DUC D'OLIVARÈS

La Bible encore a inspiré Rembrandt lorsqu'en vue de la *Prière de Manué* conservée maintenant au musée de Dresde, il a tracé ces deux silhouettes d'homme et de femme agenouillés, inclinés avec une ferveur profonde devant l'ange qui remonte dans les airs. Première et bien touchante idée pour un tableau justement réputé. Maintenant, c'est le Nouveau-Testament qui prétexte une scène intime d'une vigoureuse beauté où l'on reconnaît, figuré par des paysans hollandais, un *Repos en Egypte.* Marie donne le sein à Jésus près de Joseph qui songe, et de l'âne cherchant, le col baissé, une nourriture rare.

A côté de ces œuvres religieuses, prennent place de curieuses notations d'après les belles miniatures indiennes qui étaient la joie des yeux de Rembrandt et qui semblent lui avoir inspiré certaine *Chasse au Cerf.* Le cavalier pique sur la bête affolée que rejoignent des chiens. Comme décor, quelques arbres dont les vieux troncs tordus sont d'un puissant pittoresque.

Voici une pièce infiniment précieuse : *Rembrandt dans son atelier.* Il s'est représenté devant son chevalet en train de peindre divers objets dont une tête sculptée, disposés sur une table; au fond de la pièce, une cheminée à hotte près de laquelle est une porte par laquelle entre un homme à grand chapeau, chaussé de bottes, un manteau jeté sur les épaules. Ainsi, voilà Rembrandt au travail, le voilà entouré des mille objets qui intéressaient son œil, excitaient son imagination; le voilà chez lui, dans une chambre qui a vu éclore maint chef-d'œuvre! Pour exprimer cela quel trait simple, juste, disant l'essentiel, accusant les volumes comme la qualité de lumière! Plus loin, une autre belle pièce, cette *Femme nue* vue de dos, ici reproduite Elle est largement indiquée, le modelé en est obtenu par un emploi hardi de la sépia. Cette étude fut autrefois l'une des perles de la collection Warwick.

Passons aux paysages : quel dessinateur autre que Rembrandt a exprimé mieux le caractère des Pays-Bas, la poésie d'une terre plate sillonnée de canaux, bossuée par un toit de chaume au pignon aigu, dont deux grands arbres sont les compagnons familiers? Voilà la maison, les deux arbres, et, au second plan, un cheval dont la tête fouille une auge de pierre : tout l'essentiel d'une de ses eaux-fortes. Mais il est une autre pièce dont le collectionneur est fier à juste titre. C'est mieux qu'un coin rustique des Pays-Bas, c'est la Hollande entière avec son atmosphère, les particularités de son sol, le caractère de sa végétation : au premier

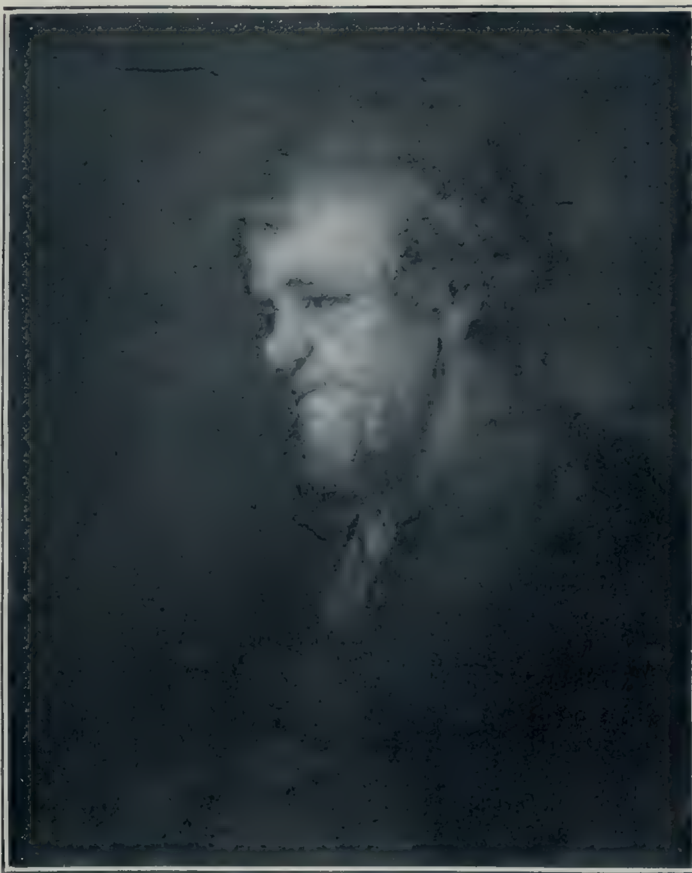


Photo Goupil.

REMBRANDT. — TÊTE DE VIEILLARD



Photo Goupil.

LUCAS DE CRANACH. — UN ÉLECTEUR
(Peinture sur papier)

plan, la rivière sur laquelle passe une barque dont la mâture se ploie sous l'action du vent. Sur la rive, sous un ciel bas, que rejoint une fumée légère, un grand toit voisine avec un moulin dont la voilure est repliée sur une armature tordue, elle aussi, par le vent violent. Au delà, des arbres subissent de même le caprice des forces de l'air.

C'est la Hollande, vous dis-je, non point celle des touristes d'été, mais celle que connaissent les gens qui s'aventurent sur les canaux par les mois d'hiver ; une Hollande — battue par le souffle du large, alternativement lumineuse et sombre, toujours humide, mais présentant une extrême variété d'aspects, donc très prenante.

Cette magnifique œuvre, M. Flameng y tient comme à un trophée de chasse. Et, en effet, c'est presque cela. Il l'a conquise à Londres après quelques péripéties. M. Flameng l'avait vue, ou plutôt avait vu sa très proche parente, chez un amateur qui, à l'exemple de M. Jourdain, consent parfois à céder, contre argent aux personnes de son choix quelques-unes des belles pièces d'une galerie toujours renouvelée avec discernement. Le grand portraitiste qui venait d'effectuer outre-Manche d'importants travaux, offre la grosse somme. Refus et refus obstiné. Le soir, M. Flameng fait part de sa peine à un autre connaisseur, quelque peu courtier en œuvres d'art. N'est-ce que cela? Il se trouve qu'il a, au club, gagné dans une partie fameuse le possesseur de la pièce et que l'enjeu était ou une somme élevée ou un dessin de Rembrandt à choisir. Il prendra le Rembrandt et le retrocèdera à François Flameng qui, plein d'espoir, revient à Paris. Il reçoit un dessin, en effet. Mais pas celui qu'il avait choisi, un autre très parent et beaucoup plus beau ; celui dont il vient d'être parlé.

Dites après cela que les plaisirs de la collection ne procurent pas les plus douces émotions ?

A côté de cette suite rembranesque, une *Cuisine* lavée d'aquarelle, d'Ostade. Des personnages crayonnés avec la vigoureuse précision qui leur est ordinaire par les petits maîtres flamands et hollandais, voisinent avec deux dessins de Van Dyck. L'un, daté de 1628, est un croquis pour un portrait d'homme de noble allure. L'autre, reproduit le *Jésus chez la Madeleine*, de Rubens, conservé au musée de l'Ermitage. Morceau très poussé, bien dans le caractère de l'école, mais un peu gris. C'est qu'il appartient à la série de copies exécutées par Van Dyck sous les yeux de Rubens, pour les graveurs.

Un panneau de dessins italiens donne la réplique à celui dont nous venons de nous occuper. Ils sont beaux par les maîtres qui les tracèrent ou dont ils se réclament, nobles par les marques de collections qui font connaître leur *curriculum*, imposants par la signification de leur trait, attendrissants par ce je ne sais quoi qui s'attache à un petit morceau de papier passant à travers les siècles par tant de mains indifférentes ou respectueuses, résistant à l'action du temps, aux accidents, à l'humidité, à l'appétit des mites. Puis, trois cents, quatre cents ans après avoir été griffonnés, quelqu'amoureux d'art les interroge et ils lui révèlent la première pensée d'une œuvre célèbre, des exercices qui contribuent à sa beauté.

Voici, tracée à la pointe d'argent sur papier préparé

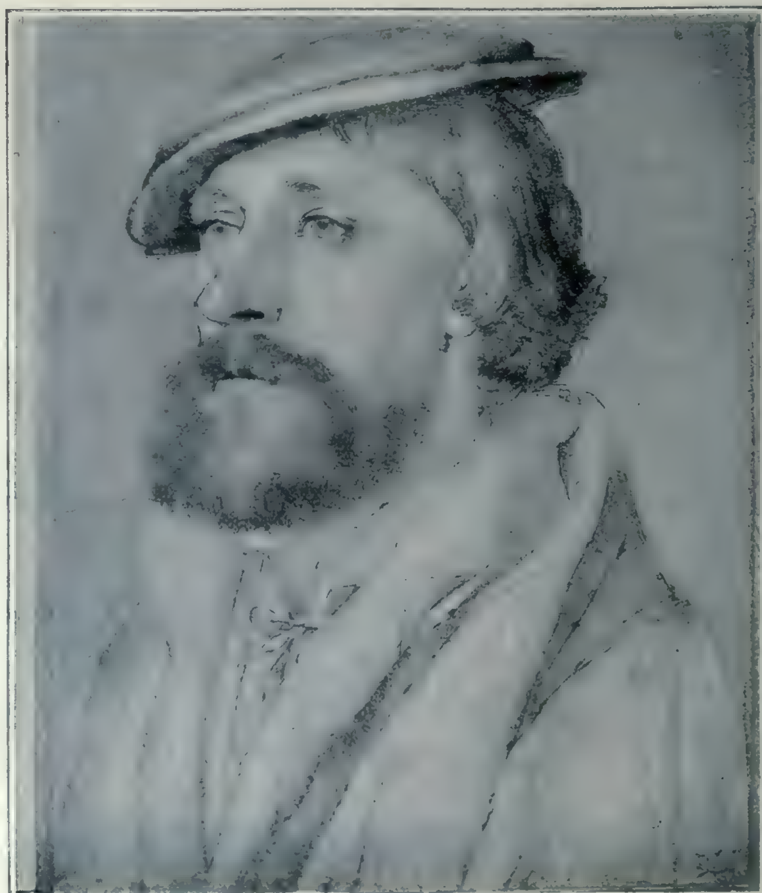


Photo Goupil.

HANS HOLBEIN. — PERSONNAGE INCONNU
(Dessin, plume et crayon)



Photo Goupil

J.-B. XAVERY. — BUSTE D'HOMME INCONNU. — (Terre-cuite)

jaune paille, une tête de vieillard arrêtée au-dessus des yeux : elle est de Léonard de Vinci et provient du cabinet Verstolk Van Sœlen. Maintenant, c'est sur un même feuillet, deux études d'homme surplombants ; exécutées au crayon, elles sont un peu fatiguées, mais elles révèlent la main de Michel-Ange et concernent un personnage du *Jugement dernier*. Au bas, les marques de Richard Cosway et J. C. Robinson. De Raphaël, une importante esquisse peinte en grisaille sur papier, groupe autrement que dans l'œuvre définitive, les personnages de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Cependant, deux figures du premier plan, sur la gauche, conserveront leur place ; en face d'elles, au centre, se distingue Bramante. — Document à rapprocher des projets et fragments conservés à Chantilly et à Windsor.

Un feuillet de Pisanello présente d'un côté, deux études de têtes de chevaux ; de l'autre, deux profils d'hommes dont l'un est coiffé du demi gibus habituel aux personnages de son époque. Au-dessus de chacun d'eux, un nom : *Pascalis Blácho* [Blancho] ; *Christian*. Du même maître, une précieuse série de notations disposées sur une feuille de parchemin fait souvenir d'une pièce parente de la collection Bonnat. C'est, exécutées d'un trait précis et colorées avec une minutie amoureuse une souris grise et ces bestioles : papillon, moustique, punaise des bois, mouche bleue.



Photo Goupil.

GUARDI. — ESCALIER AUX RUINES

Le Louvre possède du Spagna une *Nativité* où l'on voit, placé entre la Vierge et saint Joseph, l'Enfant Jésus adoré par les Anges. Au fond, les rois Mages. Sur la droite, deux figures de jeunes bergers apportant des offrandes, deux figures d'une délicate féminité comme il arrive chez ces maîtres de l'Age d'or. Il semble bien que M. Flameng possède la première idée, mais renversée, de cette composition. En dehors des dispositions générales, la tête de saint Joseph rappelle celle du tableau du Louvre. Le dessin alors, aurait le précieux avantage de comprendre les deux figures des volets qui accompagnaient primitivement le motif central : à gauche, saint Sébastien ; à droite, saint François.

Mais, si les écoles étrangères sont richement présentées, la France n'est pas oubliée. Ce sont des crayons de Watteau : ainsi la belle académie d'homme ici reproduite, et une étude de joueur de cartes dont on ne voit que les avant-bras et les deux mains, celles-ci beaucoup plus poussées comme à l'habitude ; — des mains si nerveuses, si vivantes que la physionomie de leur propriétaire s'en trouve restituée. C'est Fragonard avec une adorable sépia, cette *Villa italienne* peuplée de mouvants personnages parmi les grands arbres ; avec aussi la sanguine d'*Enfant endormi*, de l'enfant qui dort si bien avec son petit nez pincé.

La place d'Ingres, de ses dessins, dans la collection Flameng, est presque aussi considérable que celle de Rembrandt. Il y a la qualité, il y a nombre. Tout d'abord, c'est une suite de « crayons », de ces portraits à la mine de plomb que l'on recherche maintenant ainsi que de rares trésors. Ils sont passionnants par leurs effigies et significatifs par l'époque de l'exécution, qui est pour la plupart, celle du premier séjour d'Ingres en Italie. Le maître à ce moment-là, ne connaissait pas encore la célébrité. Ces portraits constituaient un gagne-pain ; mais ils lui servaient bien souvent aussi, à donner un témoignage de son amitié à des confrères, de son affection à des parents. Dans l'un comme dans l'autre cas, ils sont exécutés avec conscience, mais la passion s'en mêle quand le modèle y prête.

Tel fut le cas, lorsque se présenta devant lui *Madame Borel*, cette sœur de Madame Ingres à laquelle sied si bien le turban qui coiffe son visage sympathique et étrange éclairé d'yeux de feu. Toutefois, celui-ci, l'une des perles de la présente collection, fut exécuté en France. Mais c'est en Italie qu'Ingres fixa la physionomie ingénue et charmante de *Marie-Geneviève-Joséphine Nicaise-Lacroix*,



Photo Goupil.

PISANELLO. — ÉTUDE SUR PARCHEMIN



Photo Goupil.

HOTEL DE MONSIEUR FRANÇOIS FLAMENG. — HALL DU REZ-DE-CHAUSSÉE



Photo Goupil.

INGRES. — PORTRAIT D'HOMME AGE
(mine de plomb)



Photo Goupil.

INGRES. — PORTRAIT DE MADAME BOREL
(mine de plomb)

représentée couronnée de roses. Sœur de Madame de Lauréal qui avait marié Ingres, elle devait elle-même épouser l'architecte François Mazois. La chose n'eut pas lieu. Malgré son visage régulier et plein, ses yeux souriants, elle resta fille, nous apprend M. Henry Lapauze, l'auteur du *Roman d'amour de M. Ingres*.

Le côté des hommes est d'égal intérêt; c'est le profil d'oiseau de M. *Jal* (1811), l'*Homme âgé*, de 1814, l'*Alexandre Boyer*, de 1816, qu'une boîte crânienne développée et une mâchoire lourde apparentent à Louis-Philippe. Puis, voici *Paganini*, le prestigieux musicien dont Ingres, fou de musique, a si bien compris le caractère. A la vérité, ce n'est qu'une contre-épreuve tirée pour le graveur, mais reprise par Ingres, élevée par les accents de son crayon au rang d'original. Cependant l'œuvre type avait souffert de l'opération, dit-on, et c'est alors qu'Ingres entreprit un second portrait, conservé, celui-là, dans toute sa fraicheur et maintenant orgueil de la collection Bonnat.



Photo Goupil.

INGRES. — PORTRAIT D'ALEXANDRE BOYER (1816)
(mine de plomb)

Une autre curiosité ingresque encore : en vue de la gravure sans doute, Ingres avait redessiné avec variantes *l'Apothéose d'Homère*. La composition soulignée par cette légende : *Les grands hommes rendent hommage à sa divinité*, est disposée en frontispice avec adjonction de motifs accessoires. En haut, présenté ainsi que dans le champ d'une médaille, *Appollon couronne l'Illiade et l'Odyssée;* en dessous, disposées en frise archaïque, *Sept Villes se disputent la naissance d'Homère*. Un rehaut de lavis sur le travail à la mine de plomb donne à l'ensemble un aspect de bas-relief, d'une émouvante grandeur.

CHARLES SAUNIER.

GOUPIL ET Cie, Éditeurs-Imprimeurs. — Directeur : M. JOYANT. Imprimerie MANZI, JOYANT ET Cie, Asnières. Le Gérant : F. GEIGER.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 168 LES ARTS 1918



Photo Goupil

RODIN. — ENSEMBLE DE LA « PORTE DE L'ENFER » (HAUTEUR 6m50, LARGEUR 4m)



RODIN. — LE TOMBEAU DE RODIN A MEUDON

LE TOMBEAU DE RODIN

De même que l'œuvre de Rodin se distingue au milieu de toute l'immense production artistique du XIXe siècle, de même son tombeau occupe et domine un des plus beaux lieux du monde.

Cela proclamé, sachons à la fois justifier une opinion si haute et garder le sens des proportions. Oui, l'œuvre de Rodin « se distingue » dans tout le vaste développement de notre art moderne; mais ne songeons-nous pas à soutenir inconsidérément qu'elle le prime et l'annule. D'autres, dans leur empressement à l'encenser, ont oublié, si même ils n'ont pas renié tous nos grands sculpteurs, ceux des cathédrales, et Claus Sluter, et Jean Goujon, et Germain Pilon, et Puget, et Legros, et Coysevox, et Houdon, et Rude, et Carpeaux et Barye. Le bon Rodin était trop peu ennemi de son intérêt pour ne pas les laisser dire. Il en riait toutefois dans sa barbe. Mais il était aussi trop pieux envers les grands maitres de son art pour ne pas mépriser au fond ou cette ignorance ou cet excès de zèle. A l'égard même de ses meilleurs contemporains, il était moins exclusif que les hérauts de la dernière heure. Il savait la valeur de son grand émule Dalou. Il appréciait dignement l'œuvre de Desbois après avoir éprouvé ses services. L'art de Bartholomé, dans sa limpidité, lui était moins accessible, mais il n'en méconnaissait pas au fond l'importance. Et quant aux plus jeunes qui se sont manifestés depuis, il leur fut beaucoup plus encourageant que l'on n'a coutume de l'être dans les milieux académiques... ou même dans les milieux de « jeunes ».

Seulement, sachant à la fois s'estimer et, malgré la hauteur où il était parvenu, se comparer, il avait la conscience de s'être ajouté, dans l'histoire, aux plus grands. Que voudrait-on de plus? Victor Hugo a dit que « le génie est la région des égaux. » A l'époque où l'on riait de nous quand nous affirmions tranquillement que Rodin avait du génie, nous n'avons jamais songé à faire entendre cette sottise qu'il était le plus grand de tous, passés, présents et à venir. Cela n'eût rien signifié à notre esprit. Nous demeurons dans la mesure, dans une mesure que nous savons avoir plu à notre Ami, en le maintenant au même rang que ceux qui, à travers les temps et les espaces, nous versent la force et la lumière.

Nous n'avons donc ni rien atténué, ni rien exagéré en déterminant dès l'abord la position supérieure de Rodin parmi l'art du siècle passé.

Quant à son tombeau, — car il faut toujours en venir là comme aboutissement et comme couronnement, — nous n'avons rien avancé non plus d'excessif en qualifiant d' « un des plus beaux lieux du monde » la place que pour s'y coucher après tant de labeur, le lutteur avait choisie.

Des rives de la Seine une des plus ingrates, riche de poussière ou de boue suivant la saison, pauvre de végétation, bâtie de médiocres demeures ou de cabarets dont il faut être très initié pour priser l'agrément ; un village à traverser, tout rempli d'usines et de blanchisseries à l'aspect rechigné, et produisant même au printemps une impression de pauvreté et de tristesse. Puis, l'ascension par des chemins caillouteux d'une colline pelée, mal rabotée et rebouchée de ses anciennes carrières et ne faisant nullement songer à un Olympe, même de banlieue. Voilà pour les abords.

Mais voici pour l'arrivée. Une confortable maison de style Louis XIII ; de grands jardins autour, et de tel tournant d'allée, de telle terrasse, de telle fenêtre de salon, une échappée splendide, irréelle, prodigieuse, toute baignée de lumière. La Seine serpentant avec une souplesse fière (on pourrait presque dire : un fleuve grande dame) entre les verdoyants coteaux de Saint-Cloud, de Sèvres, de Bellevue ; et l'immense Paris étalé tout en bas, avec ses maisons sans nombre, ses usines, ses monuments, composant, parmi les jeux illimités de l'air, des vapeurs, de la fumée, des nuages, une vision de labeur et de gloire, d'histoire et de fantasmagorie, d'attrait et d'inquiétude, capable, suivant les heures, d'affoler, d'exalter ou de calmer infiniment. Tout cela, en quelques minutes de trajet, des âcretés poudreuses du Bas-Meudon à la solitude si longtemps ignorée, sauf de quelques fidèles, où Rodin, en des heures d'inoubliables épreuves, se retrempa. De là, l'hostilité contre son effort lui semblait s'atténuer, comme s'estompait dans les diaprures de l'atmosphère la laideur des détails de la vie et de son champ de bataille. De là seulement, dégagées les forces réconfortantes de la nature et les effluves de l'esprit : forêts vertes couronnant les détours des hauteurs suburbaines ; ville palpitante qui vous secoue quand vous y êtes mêlé, qui vous rappelle quand vous vous retournez pour la voir.

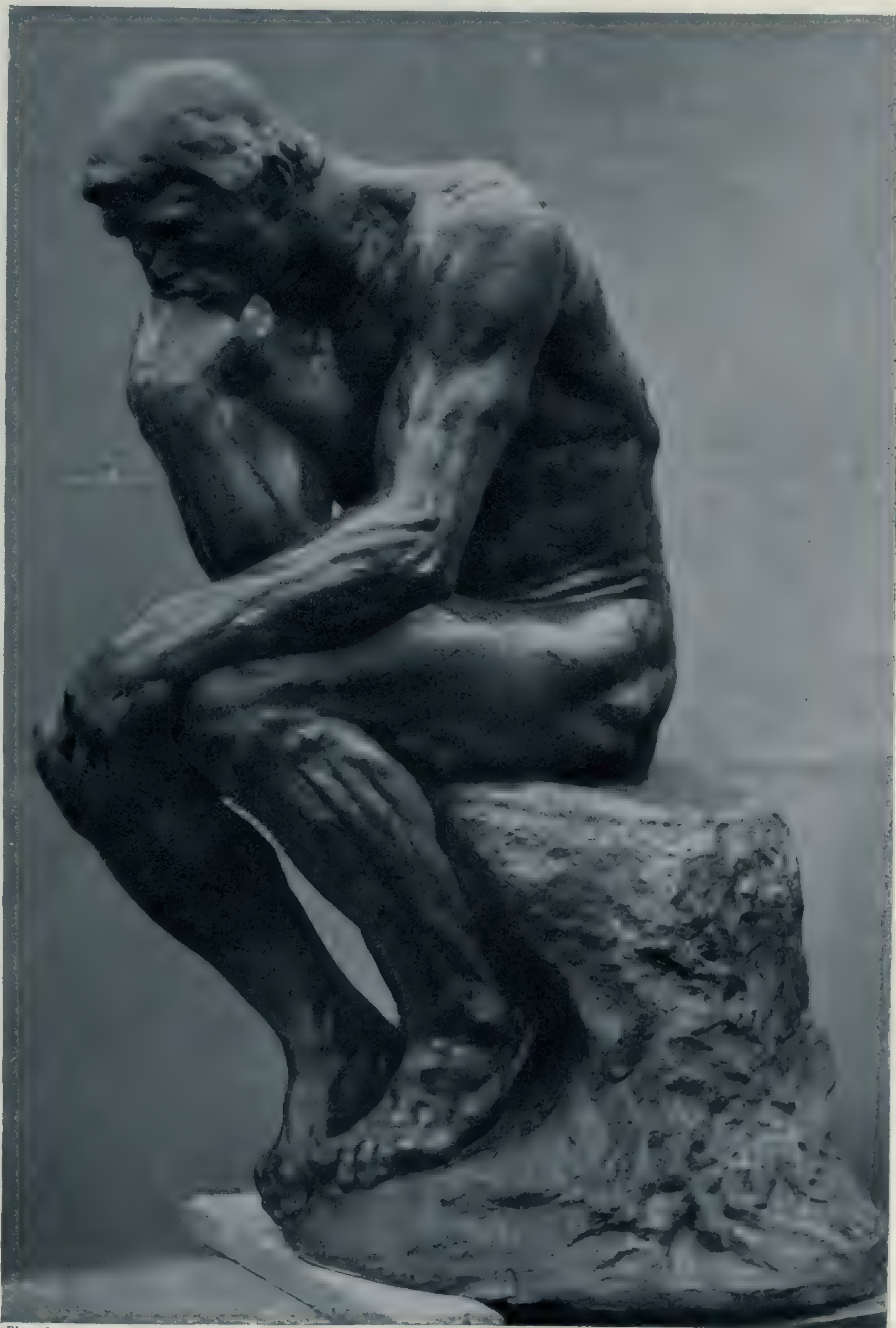


Photo Goupil.

RODIN. — LE PENSEUR

Il est entendu que Florence, vue de Fiesole ou de San Miniato, est une des plus illustres et des plus harmonieuses cités de l'univers ; que Rome, du Monte Pincio, ne se soupçonne pas de rivales dans l'héritage des siècles. Pourquoi n'est-on pas plus pénétré de cette vérité que Paris, vu de cette maison, et maintenant de ce tombeau, permet des émotions pareilles (plus grandes même, je les ai comparées) et que par suite on peut proclamer ce lieu un des plus beaux du monde ? Pour moi cela ne fait pas de doute, car pendant près de dix ans, dans le jardin qui s'embellissait ou dans la maison qui s'agrandissait, et parmi l'œuvre qui s'accomplissait et s'amplifiait, j'y ai bien souvent conversé, en affectueuse liberté et en libre échange de pensées qui prenaient tout naturellement un joyeux entrain lyrique, avec l'homme envers qui presque tous passèrent soudain de la risée à l'ébahissement, avec cet

évocateur instinctif, avec cette espèce de dieu Pan de la statuaire, avec Rodin !

* * *

Lorsqu'il acheta la Villa des Brillants (c'est ainsi qu'on appelait les anciens terrains à extractions où elle s'élevait, et non pas par ironie, comme on aurait pu croire vu son délabrement d'alors), Rodin venait d'essuyer quelques-unes de ses plus cuisantes amertumes. Sans doute, il était compris et défendu par quelques-uns; sans doute, il avait obtenu quelques commandes importantes et il savait, au prix de quelles complications et de quelles habiles manœuvres, surmonter ou tourner les embarras qui s'accumulaient On ne voudrait pas pourtant qu'il fût mort de faim et qu'il fût un sot ou un naïf parce qu'il était un puissant producteur et un inspiré. Mais on sait que plus les commandes sont importantes pour les sculpteurs et plus, souvent, les difficultés et les frais sont onéreux.

L'opposition se faisait contre lui plus violente à mesure que l'œuvre s'affirmait. Peu de gens avaient compris les *Bourgeois de Calais*. Ceux qui suivaient le mouvement des arts critiquaient pour la plupart le *Saint Jean-Baptiste;* quelques-uns admettaient timidement le *Baiser*. Tout le monde, sauf ceux qui avaient été admis à la voir dans l'atelier, ignorait la *Porte de l'Enfer*. Le *Claude Lorrain*, le *Bastien-Lepage* avaient été considérés comme des ratages. Les bustes de *Dalou*, de *Becque*, de *Proust*, étaient jugés des productions assez heureuses, mais sans grande importance. On chansonnait dans les ateliers le modelé si coloré et si fort de Rodin et de ceux qui l'aidaient matériellement dans sa tâche :

C'est Desbois qui fait les trous
C'est Rodin qui fait les bosses.



Photo Druet.

RODIN. — BUSTE DE PUVIS DE CHAVANNES

Le gouvernement, malgré les efforts de quelques fonctionnaires plus avertis ou plus raffinés, n'aidait guère l'artiste, quand il ne lui portait pas un coup risquant d'être mortel, comme le jour où une commission officielle refusa le projet du *Monument à Victor Hugo*, projet superbe, monument qui, du fait de cet échec décourageant, n'a jamais été aussi pleinement accompli qu'il aurait dû l'être s'il avait été « enlevé » avec l'ardeur que l'homme avait alors. Il est même inutile, poursuivant cette énumération aujourd'hui à oublier; de rappeler la tragi-comédie, un peu postérieure, du *Balzac*. Il suffit que l'on ait fait comprendre à quel état de doute, de fatigue et de peu d'espoir, Rodin pouvait être parvenu lorsqu'entre 1890 et 1894, il acheta à peu de frais la maison abandonnée dans le site ingrat.

Cette ascension que nous venons de décrire, de la ville du labeur à la demeure du repos en passant par la banlieue lépreuse, il prit l'habitude de la faire et de lui donner toute sa signification en en tirant tout son bienfait. Que de fois il m'a dit alors se sentir renaître dans les fraîcheurs matinales

de son jardin, ou s'exalter et s'apaiser en même temps dans la contemplation des magies du soleil couchant transformant la nature et la Cité : apaisement des muscles et des nerfs, exaltation de l'esprit.

Comme Rodin était simple et cordial à cette époque! Sans doute, il fut toujours d'accès facile et d'accueil souriant. Mais, à ce moment, il n'était pas accablé sous les succès; ils n'avait pas à faire face à tous les triomphes. Quelques amis, parfois un ou deux protecteurs intrépides venaient lui rendre visite le dimanche; je me rappelle entre autres parmi les plus assidus, le graveur sur bois Léveillé, le peintre norvégien Fritz Thaulow. La vieille compagne de



Photo Goupil.

RODIN. — LES BOURGEOIS DE CALAIS

ses années de privation, Madame Rose, de qui on trouvera gravé ici le masque mélancolique et le type populaire, tenait le domaine avec une science sûre du ménage et de la vie sans faste, mais sans parcimonie. Les instants étaient excellents. Rodin avait beaucoup de bon sens et d'enthousiasme mélangés. Tout ce qu'il disait était judicieux et clair, sans avoir ce caractère de phraséologie sybilline que lui ont prêté plus tard, jusqu'à le délayer ou l'enfler dans des volumes, ceux qui lui ont donné ses « écrits » à signer.

En même temps, son œuvre se classait et se multiplait, ou plus exactement se variait sur elle-même. Il reprenait, repétrissait, modifiait ses personnages ou ses groupes comme un symphoniste fait repasser un thème à travers mille harmonies et mille sonorités diverses.

Meudon, avant d'être un lieu de pélerinage à têtes laurées, couronnées, ou même détraquées, fut à ce beau temps, un des grands creusets de Rodin, tout en lui permettant d attendre en paix la célébrité. C'est là qu'entre autres il nota sur le papier, avec une véritable frénésie, ces innombrables dessins qui ont été si mal compris lorsqu'on a voulu les considérer comme des œuvres et non comme des pensées saisies au vol. C'est là aussi que pour son amusement il commença, au petit

bonheur, à accumuler les objets qu'il trouvait chez les bric-à-brac de l'avenue de Choisy, et les antiques que venaient lui proposer des Italiens abondamment assortis.

Je ne saurais me prononcer à la légère sur l'authenticité ou la valeur des collections qu'il forma ainsi, mais ce qui est certain c'est que le bibelot que trouvait ou acceptait Rodin n'était jamais bête.

La maison de Meudon peu à peu devenait trop petite pour les œuvres d'abord, puis, pour les acquisitions, enfin pour les visiteurs. Elle changea de caractère alors, mais tout en s'enrichissant de noblesse et de prestige lorsque le statuaire fit reconstruire à côté ce pavillon du pont de l'Alma qui avait enfin, en 1900, déterminé dans des proportions imprévues, prodigieuses, son arrivée à la pleine et universelle gloire.

Rodin a donc vécu là avec une intensité extrême, et il est bien qu'il ait à cette place, surmonté du *Penseur*, et prenant vue sur la nature environnante et sur le gouffre de Paris, son tombeau.

Il y eut cependant un autre et très singulier théâtre de son activité qu'une association d'idées, en parlant des vieux meubles que Rodin recrutait à un certain moment dans le faubourg Saint-Marcel, m'a fait entrevoir comme dans un éclair. Séjour très mystérieux, qui a disparu comme un décor de rêve, auquel d'ailleurs il ressemblait fort. Bien peu de personnes à l'heure actuelle peuvent se vanter d'avoir connu cette vieille maison Directoire du Boulevard d'Italie (le nom même a changé !) où il se livra à quelques-unes de ses plus curieuses recherches et entre autres à toutes les études préliminaires de la statue de Balzac.


Photo Giraudon.

RODIN. — L'HOMME QUI S'ÉVEILLE OU L'AGE D'AIRAIN

Sans que cela eût été aucunement cherché, je puis dire qu'on aurait pu difficilement rencontrer un décor plus balzacien. Imaginez, sur ce boulevard lointain, encore vierge de tout métro ainsi que des spéculations de terrains et d'immeubles qui eurent lieu depuis, un mur, plus d'une fois ébréché sur son parcours, enserrant un terrain assez vaste où l'ortie, la ronce et toute la flore des mauvaises herbes poussaient sans crainte.

Une porte cochère vermoulue, mal jointe, défendait faiblement ce qui avait été une allée d'honneur. Au fond, une maison de style grec, qui avait dû être élégante et qui n'était plus que déchue. Maison pourtant qui conservait une certaine allure, faisant penser en maison, à ce qu'était en homme l'autrefois célèbre Chodruc-Duclos, le fashionable en haillons. Un péristyle à fronton néo-grec ornait encore l'entrée et se souvenait des belles dames et des financiers qui l'avaient franchi pour faire orgie. Mais l'intérieur, avec ses salons blancs, où les volets toujours fermés (je crois surtout à cause de l'impossibilité de les rouvrir) laissaient filtrer par leurs blessures un demi-jour émouvant, était grâce à ses nouveaux hôtes, quelque chose d'extraordinaire. Car ces hôtes n'étaient autres que les *Bourgeois de Calais* en personne, et *Ève*, et l'*Age*



Photo Goupil

RODIN. — COURONNEMENT DE LA PORTE DE L'ENFER

LE PENSEUR SE TROUVE AU CENTRE DU LINTEAU, ENVIRONNÉ DES OMBRES DE DAMNÉS



Photo Goupil

RODIN. — LA PORTE DE L'ENFER — FRAGMENT DU MONTANT GAUCHE DE LA PORTE
VERS LE MILIEU DU MONTANT SE TROUVE LA PREMIÈRE IDÉE DU GROUPE D'UGOLIN

d'airain, et l'*Homme qui marche* et tous ces plâtres grands et petits, colosses ou elfes, que l'imagination de Rodin avait matérialisés et que son caprice méthodique — ou sa méthode capricieuse — avait rassemblés là pour les remanier de cent façons probables.

Il fallait simplement prendre garde, dans certains de ces beaux salons blancs hantés de blancs fantômes, de ne pas passer trop rapidement du rez-de-chaussée à la cave, grâce à certaines facilités de descente qui s'appellent des effondrements.

C'est là que le bon Rodin venait, en chapeau haut de forme et en belle redingote neuve, faire des séances de travail sans importuns; des combinaisons bizarres et exquises de ses figurines avec des vieux tessons d'amphores gauloises ou grecques. Puis, de là, remis la redingote et le gibus, il se payait quelque trouvaille chez les Remonencq des avenues prochaines.

* * *

J'ai voulu, plutôt que de passer en revue l'œuvre du plus puissant rêveur de formes du XIXe siècle finissant; évoquer les deux plus typiques endroits où ses rêves se sont matérialisés avant de prendre, en ce troisième et non moins surprenant logis dont mon ami Léonce Bénédite va vous faire les honneurs, leur place définitive dans notre histoire et parmi les enseignements que la France ne se lasse jamais d'offrir à l'univers.

Cela ne valait-il pas mieux que de recommencer un procès terminé et gagné depuis longtemps,

et que de se perdre dans les nuages de la critique descriptive?

Toutefois, je ne puis m'empêcher de dire, ou plutôt je voudrais pouvoir exprimer telle que je l'ai ressentie en remettant les pieds à l'Hôtel Biron, pour la première fois depuis la mort du vieil ami, l'impression si émouvante, si effarante presque, que procure son œuvre ainsi rassemblée. Impression qu'il faut chercher à recevoir, en se figurant que cette œuvre appartient à un autre temps. Il est toujours possible, avec un léger effort d'esprit, de projeter ainsi soit dans le passé, soit dans l'avenir, les créations des vraiment grands artistes.

A l'Hôtel Biron, si l'on se souvient que Rodin s'est souvent plaint de n'avoir pas, comme en certains siècles privilégiés, tout un peuple d'élèves et de manœuvres pour les employer à réaliser toutes les grandes choses qu'il concevait, on ne pourra s'empêcher de s'écrier : « Comment un seul homme a-t-il pu, à notre époque d'individualisme, accomplir tout cela? »

A Meudon, en rêvant sous les arbres qui ombrageront d'année en année plus touffus le tombeau de l'imagier-poète, et en contemplant l'immortelle féerie panoramique de Paris qui l'inspira et le releva aux heures douloureuses, qui sait si des gloires nouvelles ne prendront pas leur naissance et leur essor, par une contagion de beauté dont nous n'avons pas le droit de croire la France guérie?

ARSÈNE ALEXANDRE.



Photo Goupil.

RODIN. — LA PORTE DE L'ENFER — FRAGMENT DU MONTANT DROIT DE LA PORTE
ICI SE TROUVE LA PREMIÈRE IDÉE DU GROUPE « FUGIT AMOR »

LE MUSÉE RODIN
HÔTEL BIRON, CÔTÉ JARDIN

LE MUSÉE RODIN



En l'an 1750, lorsqu'on lança l'idée féconde d'ouvrir les galeries du roi pour l'enseignement du public et des artistes, cette idée parut si opportune et si originale que chacun en revendiqua l'honneur. Il n'est pas jusqu'à la puissante favorite qui ne tînt à se l'attribuer. Seul, le pauvre folliculaire, La Font de Saint-Yenne, qui l'avait conçue et dont le nom mériterait d'être gravé en lettres d'or dans le vestibule du Louvre et dans celui du Luxembourg, fut complètement oublié.

Le Musée Rodin paraît avoir connu même aventure. Il n'est pas encore ouvert que, de droite ou de gauche, tel ou tel prétendu confident du maître n'a pas manqué d'en revendiquer bruyamment l'invention. Le seul, naturellement, qu'on oubliait encore en cette affaire, c'était Rodin lui-même, Rodin qui a été l'inventeur et le fondateur de son musée.

Comment et à quel moment la première pensée lui en vint-elle ? Il est aisé de s'en rendre compte.

On sait que, en 1900, Rodin avait été autorisé à organiser, en dehors de l'enceinte de l'Exposition Universelle, une exposition spéciale de ses œuvres, ouverte au rond-point de l'Alma. Il avait obtenu un terrain de la Ville de Paris et il y avait fait élever un grand hall.

Cette date de 1900 est climatérique dans la carrière du maître. C'est celle de la reconnaissance, sinon unanime, du moins universelle, de la grandeur de son œuvre et de l'importance de son effort. C'est celle aussi, par suite, où sa situation de fortune va changer. Car, jusqu'alors, malgré les travaux nombreux qu'il avait acceptés, mais qui demeuraient onéreux, soit par l'effet de son désintéressement, soit par ses continuels scrupules, Rodin subsistait dans les conditions les plus modestes, pour ne pas dire souvent difficiles.

La construction de sa rotonde l'avait fortement engagé, car le prix avait de beaucoup dépassé ses prévisions, mais des ventes importantes de moulages, notamment pour des musées étrangers, l'avaient à peu près remis à flot et, dans tous les cas, avaient propagé sa réputation et assuré, ultérieurement, un afflux considérable de commandes.



Photo Druet.

RODIN. — LE BAISER. — GROUPE EN MARBRE
(Musée du Luxembourg)

Très mauvais homme d'affaires, quoi qu'on en ait dit, inégal et incertain dans ses arrangements, Rodin, néanmoins, se trouva bientôt à la tête de revenus qui lui créèrent plus qu'une large aisance. Sa vie privée n'en changea guère. Il n'avait pour ainsi dire aucuns besoins, vivant avec une extrême frugalité, dédaignant tout confort, insensible à tout bien-être, quoi qu'il parût apprécier et goûter très volontiers chez autrui les biens de ce monde ; car il était aussi à son aise, malgré sa foncière timidité, à la table la plus aristocratique que dans l'arrière-salle de marchand de vins où il déjeunait avec ses élèves ou ses intimes amis. Il était, chez lui, étranger à tout luxe, ou du moins, il n'eut jamais qu'un seul luxe : ce furent ses collections d'antiques et ce sont elles qui firent naître en son esprit la conception d'un musée.

Il avait de tout temps recueilli des antiques, soit de Grèce, soit d'Égypte, mais, originairement, avec quelque réserve en raison de ses moyens limités. Il s'était d'abord attaché aux vases grecs et ils n'ont pas été sans exercer une certaine influence, sur un mode de ses travaux, je veux parler de ses dessins. Je me souviens, en effet, d'une visite que je lui fis, il y a peut-être bien vingt ans ou plus, à son atelier de la rue de Vaugirard et où il m'ouvrit ses cartons de dessins qu'il ne dévoilait guère alors que dans l'intimité. Ce sont ces beaux et rapides dessins au trait, aquarellés de larges et brusques lavis, qu'il appelait plus tard des « éclairs » de dessin. Il me dit alors, et cette remarque m'avait frappé, qu'il s'exerçait à filer le trait avec sûreté et légèreté comme faisaient avec une main si alerte les dessinateurs de vases grecs.



Photo Goupil.

RODIN. — MATERNITÉ

GROUPE EXÉCUTÉ SOUS L'INFLUENCE D'EUGÈNE CARRIÈRE

La Fortune ayant donc secoué sa corne à la porte de la Villa des Brillants, Rodin satisfit sa passion à son aise. Et lorsqu'il acquit les sculptures et démolitions du vieux château d'Issy, en 1905, les marchands informés qu'il y avait là-haut, un amateur bien disposé et peu regardant sur le prix, arrivèrent en foule sur la colline de Meudon ou à l'hôtel Biron, offrant toutes sortes de vieilles pierres, marbres antiques, débris du moyen-âge ou de la Renaissance, que Rodin examinait longuement et accueillait le plus souvent avec amour. Cet homme de notre temps, qui restera comme une des expressions les plus significatives de l'art et de la pensée de notre temps, était, en effet, constamment tourné avec délectation vers le passé. Rodin devint donc collectionneur, ce qui, dans une maison, devient terrible. Il accumula tellement d'antiques, soit en sculpture, soit en terres cuites, en petits bronzes, en ivoires ou en verrerie, qu'il en constitua un petit musée, et qu'il dut faire élever un édifice spécial, bientôt insuffisant à les contenir. Ils débordèrent, en effet, dans toute la propriété de Meudon et jusque dans les salles et même dans les combles de l'Hôtel Biron.

C'est la préoccupation de l'avenir réservé à ses antiques, et non d'abord celui que pouvaient attendre ses œuvres, qui suscita en premier lieu à Rodin l'idée de donner ou de léguer ses collections à l'État. Il était très attaché à ces chères reliques. Il les considérait moins avec des préoccupations stériles d'érudit qu'avec des yeux amoureux d'artiste. Il y avait dépensé des sommes incalculables et c'est là, en effet, qu'est passé le plus gros de sa fortune; ses revenus à sa mort

étaient assez modiques. Aussi se demandait-il souvent quel sort serait réservé à ses trésors après lui.

L'emploi des démolitions du château d'Issy, qu'il avait fini par acquérir tout entières après avoir d'abord songé à en sauver seulement les sculptures, vint à point le tirer de souci. Il conçut alors, avec ces éléments, l'édification d'un musée, qui remplacerait sa rotonde provisoire et engloberait ses antiques avec ses productions personnelles. Le projet du musée Rodin était né, je dirais même que le musée était sorti de terre, car, sans tarder, les entrepreneurs furent mis à l'ouvrage, la façade s'éleva, les murs d'enceinte surgirent du sol. Cependant, les frais de ces travaux de-

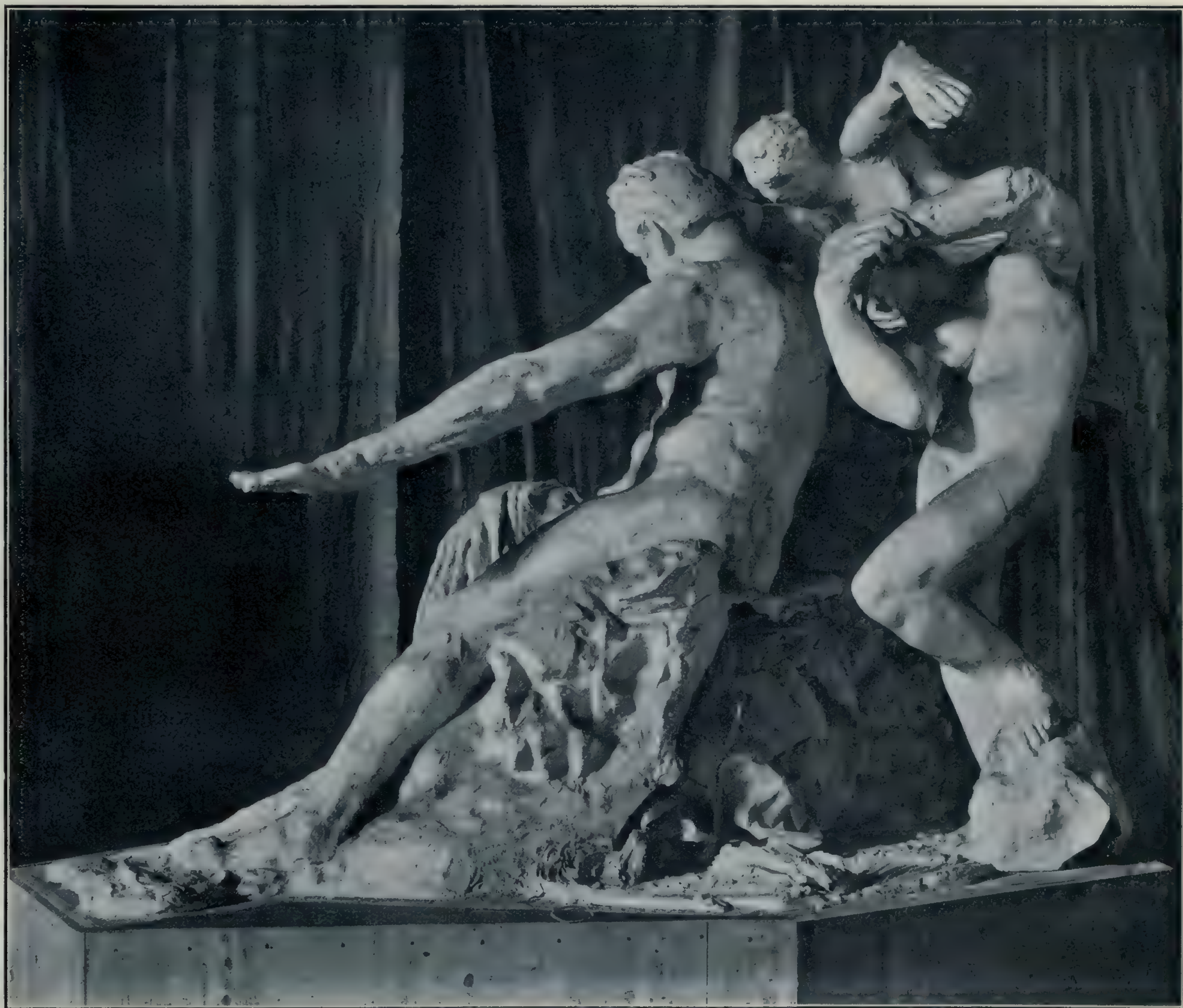


Photo Goupil.

RODIN. — GROUPE DE VICTOR-HUGO
LES VOIX : LYRIQUE, ÉPIQUE ET TRAGIQUE — IDÉE DU MONUMENT DANS SON INTÉGRALITÉ

vinrent si importants que Rodin fut contraint de s'arrêter.

Le musée Rodin était virtuellement créé, mais, ainsi qu'on le voit, dans la propriété de Meudon, Rodin en eût fait un don ou un legs à l'Etat. Les premières confidences sur ce projet de donation ou de legs furent adressées par lettre à M. Paul Escudier, député, et ami du maître. Rodin avait confiance dans son caractère et dans l'autorité de sa situation parlementaire pour faire réussir son dessein.

Il n'est pas question encore d'un musée à Paris. L'idée première date seulement de l'année 1908. Je suis bien obligé de dire, puisque c'est un fait de notoriété publique, que c'est le conservateur du Luxembourg qui en prit l'initiative. J'avais obtenu, exactement le 1er janvier 1905, de M. Clémenceau, alors comme aujourd'hui, Président du Conseil, que le séminaire Saint-Sulpice, sans emploi depuis la loi sur les Congrégations, fût attribué à l'Administration des Beaux-Arts pour être affecté au futur musée des arts contemporains et remplacer cette pauvre Orangerie du Luxembourg, exiguë et incommode. Je passe sur les incidents relatifs à ce projet, mais il me suggéra une idée qui fut

accueillie avec enthousiasme par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, Dujardin-Beaumetz, devenu sur le tard grand ami et grand admirateur du maître. Je lui demandai de réserver la vaste chapelle du Séminaire à la réunion des chefs-d'œuvre de Rodin, dont j'ai, jusqu'à ce jour, recueilli quarante-deux pièces de premier ordre au Luxembourg.

En même temps, Dujardin-Beaumetz inaugurait, dans les galeries Bernheim Jeune, un ensemble de dessins et d'aquarelles de Rodin. Au cours de cette visite, il dit soudain au maître : « Je vous commande une fresque. » Je ne sais à quoi rimait ce projet, car la commande, sans aucun sujet, n'avait aucune destination. Mais Rodin l'avait prise très au sérieux ; il rêvait de gâcher le mortier en humble émule du grand florentin. J'écrivis alors à Rodin : « Venez me voir, j'ai votre affaire. » Nous primes rendez-vous et nous nous trouvâmes ensemble, exactement le jour de Pâques, 22 avril, au Séminaire Saint-Sulpice et dans la Chapelle qui en forme le chœur. Rodin fut émerveillé de mon idée : au fond, la Porte de l'Enfer entourée de la fresque du Paradis au milieu de l'ensemble de ses chefs-d'œuvre. « Mon cher, me dit-il, ardent et joyeux, c'est la Sixtine ! » Puis il ajouta, moitié rêveur, moitié plaisant : « il m'aurait fallut un pape ». C'est tout comme, lui répondis-je, avec notre patron, profitez-en. »



Photo Goupil.

RODIN. — MONSIEUR GEORGES CLEMENCEAU
PREMIÈRE IMPRESSION

Nous revînmes souvent au séminaire, Rodin voulait beaucoup de clarté sur son œuvre. Il étudia la technique de la fresque, exécuta même une dizaine de morceaux, conservés à l'hôtel Biron, sans toutefois tracer un projet d'ensemble de cette vaste composition, qui eut pu nous donner une idée de sa conception du Paradis de Dante.

Par la même occasion, je proposais d'ériger et de réaliser en matière définitive la fameuse Porte. Elle est terminée entièrement comme nos lecteurs peuvent s'en assurer par la photographie dont nous leur offrons la primeur et je ne désespère pas de réussir jusqu'au bout, grâce au concours d'amis et de Mécènes que nous avons l'intention de grouper. Je n'eus pourtant pas de chance cette première fois.

Rodin, toujours plus enthousiaste, se prêta avec entrain à l'idée. Il me fournit un croquis et un devis. Les montants devaient être exécutés en marbre ainsi que le couronnement; les panneaux, le tympan et les figures supérieures coulés en bronze. Le tout ne dépassait pas la somme de 100.000 francs.

L'idée d'un Musée Rodin à Paris était donc dans l'air dès 1908. Ces faits étaient notoirement connus. Dans tous

les cas, elle était cette fois bien ancrée dans l'esprit de Rodin, si bien qu'il n'était plus question du tout de Meudon. Comme il me consultait un jour sur les affaires de son musée, je lui posais la question à propos de Meudon. Il me répondit, en effet que Meudon était réservé à ses héritiers. Comment Rodin en vint-il à ce revirement si subit? Ceux qui ont fréquenté Rodin à cette date peuvent aisément le comprendre.

En raison d'une existence que certaines relations intimes avait rendue assez mondaine il s'était attaché à cet hôtel Biron, où il avait l'illusion de respirer l'atmosphère subtile et voluptueuse du XVIIIe siècle. Car, ce qu'il y a en apparence de paradoxal dans cette nature si complexe comme toutes les natures très complètes et dans laquelle se rencontraient tant de tendances qui nous semblent contradictoires, le statuaire farouche du *Saint Jean-Baptiste* et des *Bourgeois de Calais*, de cette porte inspirée par l'enfer de Dante, était extrêmement sensible à la grâce, à l'aisance, à l'amabilité, à l'esprit même du XVIIIe siècle. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'il avait subi toute une éducation première auprès de son patron, Carrier-Belleuse, le Clodion du Second Empire, qu'il avait collaboré à nombre de ses productions d'un goût élégant, facile et spirituel et qu'il l'avait même volontiers, durant quelque temps, suivi dans cette voie. Rodin éprouva donc une vive satisfaction à s'installer dans ce petit palais, d'un style élégant et noble, dessiné par Gabriel, et si admirablement complété par le beau jardin à la française, véritable œuvre d'art, unique aujourd'hui à Paris, qu'il faut défendre et sauvegarder.

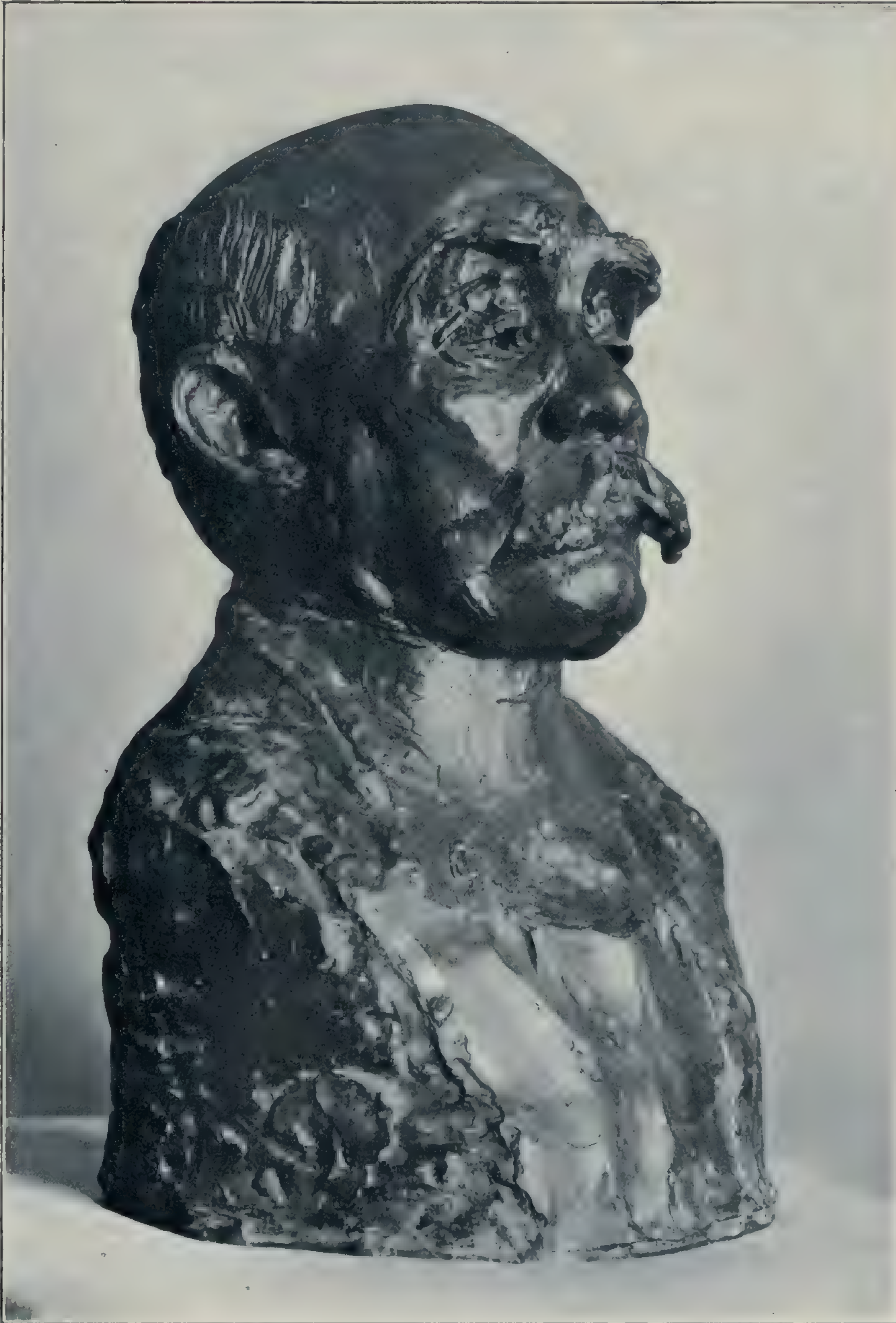


Photo Goupil

RODIN. — MONSIEUR GEORGES CLEMENCEAU
DEUXIÈME IMPRESSION

Rodin s'y était installé en octobre 1907, mais il n'y habita pas, au sens propre du mot, ou du moins ce ne fut que momentanément et accidentellement. Il s'y était bien réservé un modeste logement, une sorte de pied à terre commode pour les petites fugues nocturnes inévitables dans la vie d'un homme illustre, très sollicité et accablé d'invitations, mais, à la vérité, il résistait assez énergiquement aux invitations du soir. Il rentrait à peu près exactement, pour le dîner, à Meudon, où il demeurait d'habitude toute la matinée; car, c'est là, surtout, qu'il travaillait. A l'hôtel Biron, il n'a guère exécuté que des bustes, quelques menues figurines d'après un charmant petit modèle de jeune danseuse; mais c'est là, particulièrement, qu'il se livrait à cette orgie magnifique de dessins ou d'aquarelles qui nous vaut cette riche et incomparable

collection. Il y était, du reste, tellement dérangé par les visiteurs, plus ou moins intéressants ou plus ou moins importuns, qu'il n'y pouvait guère entreprendre aucun ouvrage avec suite. Comme il s'en plaignait à moi, un jour, je lui objectai : « C'est un peu votre faute, pourquoi les recevez-vous ? Vous êtes aujourd'hui une des « merveilles de Paris »; on vous signale dans les guides, on vient vous admirer comme on admire la tour Eiffel. »

Au cours de l'année dernière, depuis la crise qui l'avait affaibli, il revenait régulièrement à l'hôtel Biron, notamment tous les dimanches et il tenait un petit cercle de parents, d'amis ou d'artistes dans ce jardin dont il tenait à faire lui-même les honneurs. Il y reçut maintes délégations : le conseiller artistique du gouvernement argentin, qui venait lui porter la promesse officielle du don pour son musée d'un moulage du haut relief du monument à Sarmiento, un des chefs-d'œuvre du maître; une mission mexicaine présidée par le ministre du Mexique, qui vint lui remettre solennellement une réplique d'un antique monument célèbre de l'art des Astèques : l'Étoile de l'Aube; la délégation de l'Académie des Beaux-Arts, avec MM. Léon Bonnat et François Flameng. A tous, Rodin, modestement, faisait moins admirer la beauté de ses œuvres que les splendeurs élégantes ou délicieusement sauvages de sa demeure et de son jardin.

Il est donc facile de comprendre pourquoi et comment Rodin abandonna toute autre idée pour son futur musée et s'attacha uniquement à l'hôtel Biron. Donc, à peine installé dans tout l'ensemble de l'hôtel, en 1911, Rodin ne rêva plus que de s'y maintenir à perpétuité au milieu de ses œuvres. Il prépara un projet de donation à l'État. Ce fut infiniment laborieux. Assez peu expert en ces matières, il prenait conseil un peu de tout le monde et le projet s'en est, du reste, ressenti.



Photo Goupil

RODIN. — BUSTE DE M. CLÉMENTEL, MINISTRE

M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, qui a laissé tant de sympathies et de regrets dans cette administration, accueillit avec chaleur cette offre qui lui permettait de garder à la France cet ensemble imposant de chefs-d'œuvre, qui aurait pu certainement être attiré à l'étranger, — le dessein en était connu — et de conserver à l'art ce charmant petit palais autour duquel se levaient déjà tant de convoitises. En 1913, une commission fut nommée pour étudier la question de l'utilisation de l'hôtel Biron et, en même temps, la proposition faite par Rodin. C'est alors que mes collègues du Louvre furent chargés de rédiger l'inventaire des collections antiques, comme je reçus mission de dresser celui des œuvres du maître. Ce furent, comme on pense, de bonnes séances, pleines d'intérêt, avec l'auteur de toutes ces merveilles. « C'est formidable ! » tel fut le cri unanime des membres de notre Commission, lorsqu'après avoir visité l'hôtel Biron, elle se présenta à la Villa des Brillants et dans ses dépôts voisins. Mais les choses traînaient; ce projet faisait un continuel va-et-vient entre les Beaux-Arts, les Finances, le notaire, Rodin et ses conseils. On suggérait des modifications, on proposait des



RODIN. — ÈVE. — STATUE EN MARBRE

amendements. Par dessus tout, on n'aboutissait pas. L'affaire menaçait de tirer en longueur indéfiniment, malgré le zèle intéressé de telle ou telle mouche du coche qui s'agitait dans



Photo Goupil.

RODIN. — MADAME ROSE RODIN
COMPAGNE DE LA VIE DU MAITRE

les antichambres de tous les ministères. Rodin était très énervé. Si bien qu'un jour, comme il s'en plaignait à moi, c'était en juin 1914, je lui dis : « Pourquoi ne vous adressez-vous pas directement au président de la Commission du budget ? Il est tout puissant. C'est notre ami, Clémentel, qui vous aime et vous admire et qui ignore certainement tous ces atermoiements lamentables. Je suis sûr qu'il prendra votre affaire en main et qu'il la fera aboutir. Du reste, c'est bien simple, je vais vous l'amener. » Ce qui fut dit fut fait. Après plusieurs rendez-vous remis par suite de nos déplacements à Londres, où Rodin exposait chez le duc de Westminster cet ensemble d'une quinzaine de chefs-d'œuvre qu'il a donnés à la nation britannique, nous nous trouvâmes réunis à Meudon, le 31 juillet et à l'hôtel Biron, le lendemain 1er août 1914.

Ce sont des dates que l'on n'oublie pas.

Rodin, si impressionnable pourtant (il fut certes plus ému à la fin du mois, lorsqu'il se vit abandonné de tout son personnel, sous la menace de l'avalanche teutonne), Rodin et notre ami Clémentel étaient aussi tranquillement à leur affaire qu'ils l'eussent été un mois plus tôt avant les grondements de l'orage. Enfin, grâce à M. Clémentel, l'affaire fut conclue le premier avril 1916.

Toutefois, il y eut encore quelques retards et difficultés administratives, dont le détail est aujourd'hui superflu. Tous ces petits obstacles enfin écartés, restait à obtenir l'acceptation du Parlement. Du côté des Beaux-Arts, Rodin était sûr d'être énergiquement soutenu, soit par le ministre, M. Painlevé, soit par le sous-secrétaire d'État, M. Albert Dalimier. Ils lui étaient tout acquis. En même temps, le rapporteur, M Simyan, avait rédigé sur l'œuvre du maître, son développement et son rôle, un rapport qui était une étude historique ardente et enthousiaste. Malgré l'opposition, escomptée, de certains partis qui affectaient de défendre le caractère religieux d'une maison qui, dans son passé, en avait vu bien d'autres, et une attaque en règle venue d'un autre point extrême de la Chambre et qu'on n'eût guère attendue de ce côté-là, le projet fut voté à une majorité écrasante et Rodin en fut radieux. Le Sénat ratifia le vote de la Chambre après un éloquent plaidoyer de M. Lintilhac.

On était en septembre, mais, avant cette date, il s'était produit de tristes incidents. Rodin, préoccupé, surmené,

épuisé, était frappé, le 10 juillet, par une attaque subite. Il se remettait lentement, mal soigné, et sa maison était devenue un foyer d'intrigues que sa pauvre femme était incapable d'écarter. On craignait des détournements et toutes sortes de manœuvres plus graves. M. Dalimier, avisé, prit aussitôt des mesures de protection et de conservation pour sauvegarder l'œuvre du maître, désormais propriété de l'État, et c'est ainsi que, avec l'agrément de Rodin, je fus rappelé, dans les derniers jours de juillet 1916, pour reviser les collections inventoriées et en assurer la garde par toutes mesures que je jugerais utiles.

C'est alors que, après divers petits conciliabules avec les amis de Rodin, qui étaient accourus pour veiller sur ses intérêts, je fis valoir les lacunes déjà observées de la donation, telle qu'elle était conçue, son insuffisance au point de vue des ressources pour assurer le fonctionnement et garantir la vitalité du musée, l'impossibilité matérielle de loger dans les locaux de l'hôtel Biron, l'accumulation de marbres, de bronzes, de moulages, d'antiques, de modèles et de moules qui emplissaient les ateliers et les demeures de Rodin. Un autre article de la donation au sujet des droits d'auteur, contenait une clause fort dangereuse pour l'avenir du musée, par la faculté laissée à Rodin de traiter librement avec les éditeurs, qui avaient tout intérêt à solliciter d'avance des contrats avec le maître.

Ces diverses considérations donnèrent lieu à une deuxième donation, qui fut signée par MM. Painlevé et Dalimier le 13 septembre 1916. La troisième donation n'était que la conséquence et le complément de celle-ci. Le même jour, Rodin me donnait un témoignage inoubliable de confiance et d'amitié en me chargeant du mandat absolu de gérer entièrement son patrimoine artistique et d'organiser son musée. J'ai conscience d'avoir rempli cette mission ardue au mieux des intérêts et de la gloire du grand artiste et je garde, comme unique mais précieuse récompense de la tâche, souvent si pénible, que j'ai eue à accomplir, le souvenir de l'affection touchante et de la gratitude que n'a cessé de me témoigner Rodin jusqu'à son dernier jour.

Devenu, cette fois, non plus son



Photo Druet

RODIN. — LA STATUE DE BALZAC

conseil amical, à titre professionnel, mais son collaborateur direct et légal, j'établis avec Rodin le programme du vaste établissement, avec ses deux domaines jumeaux, mais distants l'un de l'autre, qui allait devenir son Musée. La loi d'acceptation était enfin promulguée le 22 déc. 1916. Il était donc temps d'agir. Il fallait même se presser si, comme nous l'espérions alors, on devait inaugurer le Musée au printemps de 1918.

Des circonstances imprévues, au milieu des jours tragiques que nous traversons et des difficultés presque insurmontables qui en découlent pour les travaux, ont retardé cette date. C'est une grande tristesse pour ceux qui entouraient Rodin de penser qu'il n'a pu embrasser d'un regard l'ensemble de cette œuvre si grandiose et qu'il n'a pu entendre les acclamations, cette fois unanimes, qui seraient montées vers lui.

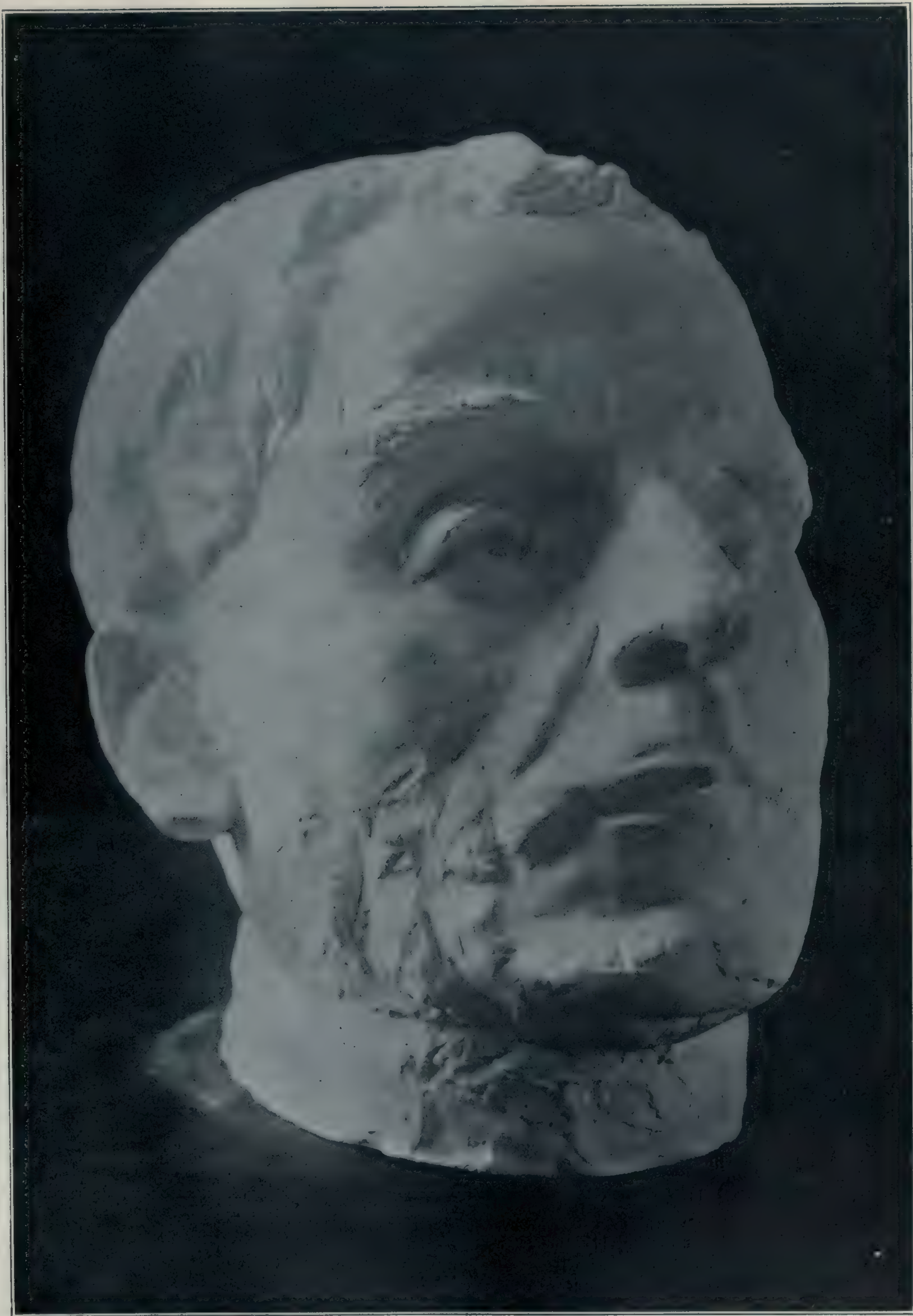
On peut affirmer, du moins, que Rodin en a beaucoup joui par avance. Il s'intéressait vivement à tout ce qui se faisait à l'hôtel Biron et à Meudon. Le programme avait été dressé avec lui; il l'approuvait pleinement, de même que les plans des modifications architecturales à exécuter dans l'hôtel Biron ou la chapelle, si ingénieusement conçus par l'architecte, Henri Eustache. A Meudon, l'installation du musée, l'exécution de la première édition de la Porte de l'Enfer, devant laquelle il s'est plu à se faire photographier avec tous ses collaborateurs, même les plus modestes, l'aménagement du jardin, l'adaptation de la façade du château d'Issy et de sa petite esplanade pour le monument funéraire destiné à sa femme et à lui-même, tous ces travaux ont été entrepris sous ses yeux.



Photo Goupil

RODIN. — BUSTE DU PÈRE AYMARD QUI S'INTÉRESSA A RODIN LORSQUE, DANS SA JEUNESSE, IL VOULUT ENTRER DANS LES ORDRES (1863)

Le programme, conçu en commun, était, du reste, très simple : à l'hôtel Biron, à Paris, l'œuvre dans ses caractères définitifs. C'est, proprement, le Musée. Dans la chapelle, au milieu de la vaste nef, toute l'œuvre monumentale, réalisée par des moulages; cette partie du programme, très avancée, n'est retardée qu'en raison des nouveaux travaux réclamés par l'architecte et le conseil général des Bâtiments Civils pour augmenter les jours. Mais, la



RODIN. — ESQUISSE DU PORTRAIT DE S. S. BENOIT XV D'APRÈS NATURE (1915)

Porte de l'Enfer, la fameuse Porte, est en place, intégralement édifiée, et n'attendant plus que les ressources des amis de Rodin pour être réalisée dans sa matière définitive. De même, les *Bourgeois de Calais*, le *Victor Hugo*, l'*Ugolin*, etc, et, bientôt, le haut-relief du monument de *Sarmiento*, à Buenos Aires, dont le moulage est offert au maître par le gouvernement argentin. Dans les galeries latérales, inférieures et supérieures, de plus petits sujets, les vitrines de pièces originales et les bustes.

Dans les deux salles de l'ancienne sacristie, seront groupés tous les détails détachés de la Porte, pour qu'on puisse jouir à portée de l'œil de ces innombrables et émouvantes petites merveilles. Tous les dessins qui ont servi à l'élaboration de cette grande œuvre y seront joints.

A l'hôtel Biron, les marbres, les bronzes, les chefs-d'œuvre exécutés dans leur matière définitive. Chaque salle du rez-de-chaussée affectée à un chef-d'œuvre célèbre autour duquel seront disposés les menus marbres dans lesquels le maître puissant déployait toute la sensibilité et toute la grâce insinuante et cachée de sa nature. C'est-à-dire la salle du *Baiser*, la salle de l'*Age d'airain*, la salle du saint *Jean-Baptiste*, la salle de l'*Eve*, la salle de l'*Ariane*. Sur les murs seront répartis les plus beaux dessins et les plus riches aquarelles.

Dans le vestibule et sur l'escalier, les antiques les plus rares, comme patronant l'œuvre du maître, comme indiquant la source perpétuelle à laquelle puisait son inspiration.



Photo Goupil.

RODIN. — BUSTE DE FEMME SLAVE

Quant à la Villa des Brillants, le point de vue est tout autre. La Villa des Brillants, c'est la demeure du Maître. C'est là où il a vécu, où il a travaillé; c'est là qu'il réside encore pour l'éternité. C'est le foyer intime où ne pénétraient guère que ses proches amis. C'est là qu'il se recueillait pour l'œuvre quotidienne à accomplir; levé de bonne heure et au travail tous les matins. C'est là qu'il passait presque toutes ses journées du dimanche, dans ces petits ateliers proches du musée des antiques, à chercher des combinaisons de groupes nouveaux avec des éléments tout faits pour aller plus vite en besogne, aidé par son mouleur habituel, si dévoué, Paul Cruet, ou son fondeur Rudier, qui l'aidaient dans sa besogne en lui cherchant des « abattis ». Ainsi, à côté de la maison, réservée aux souvenirs personnels et du musée des antiques, réorganisé après le choix fait pour l'hôtel Biron ou pour le jardin à l'italienne, peuplé de débris d'architectures, qui plaisait tant à l'imagination du maître et dont Henri Eustache lui avait dressé le plan, le Musée proprement dit, le musée des œuvres du grand statuaire, réunies dans l'ancien hall du rond-point de l'Alma. Ce Musée sera constitué comme une sorte de musée historique de ses grands ouvrages, comprenant toutes les études, les préparations, les premiers projets de chacun des monuments célèbres.

On y réunit toutes les esquisses du Balzac, toutes les ébauches des Bourgeois de Calais ou du Victor



RODIN. — BAS-RELIEF DU MONUMENT ÉQUESTRE DU GÉNÉRAL SARMIENTO

Hugo, la première conception de la Porte, toutes les variations des thèmes inventés ou exploités par son génie. C'est, plus directement, un musée d'étude. Il est, pour tout esprit qui voudra posséder Rodin à fond,



Photo Goupil.

RODIN. — BUSTE EN MARBRE DE MADAME LA COMTESSE DE WARWICK

le complément indispensable, incomparablement instructif, de l'hôtel Biron.

Telle est, à larges traits, l'histoire de cette maison, la maison d'une des plus grandes et des plus glorieuses figures de notre École. Le Musée va être doté, demain, de la personnalité civile, que le Parlement ne lui refusera pas. Les droits d'auteur, légués si généreusement par le maître, en garantissent désormais le fonctionnement régulier et la prospérité à venir. Les amis de Rodin auront à cœur maintenant de compléter cette œuvre. Il faut fixer dans le marbre ou dans le bronze ces chefs-d'œuvre immortels et, spécialement, cette *Porte de l'Enfer*, qui est sa première grande œuvre monumentale, dont Rodin a pu, plus tard et avec juste raison, répudier la conception plastique, mais où il a répandu à profusion son génie, au point même qu'il la reprit comme la source principale de ses inspirations ultérieures. Et l'on ne peut dire que le Maître l'avait laissée inachevée, puisqu'aujourd'hui elle est complète, ni qu'il l'avait définitivement condamnée, puisque de 1908 à 1910, nous avons poursuivi ensemble, avec un devis établi par lui-même, sa réalisation.

Quelques admirateurs de Rodin, pressentis, ont déjà promis de répondre à l'appel.

En dehors de France, même, nous sont assurés des concours amis.

Car, si c'est une œuvre nationale au premier chef que d'assurer la conservation éternelle de ces incomparables créations, c'est également une œuvre internationale de concorde et d'union entre les peuples, animés d'un même idéal, que le culte commun de ce génie exceptionnel et l'hommage commun à cette grande mémoire.

LÉONCE BÉNÉDITE,
Conservateur du Musée du Luxembourg et du Musée Rodin.



